ПУШКИН
родоначальник новой русской литературы

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
1941

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ
НАУК
СССР

1941л
570

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО

EB_1941_OFO_345

ПУШКИН

РОДОНАЧАЛЬНИК НОВОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

★

СБОРНИК
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ
РАБОТ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Д. Д. БЛАГОГО
В. Я. КИРПОТИНА

★

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР
Москва Ленинград
1941

ОТ РЕДАКЦИИ

Наше пушкиноведение при всех несомненных и крупных заслугах перед русской литературой и наукой, которые имело оно на протяжении более чем векового своего существования, при наличии ряда отдельных работ широкого обобщающего значения, страдало вместе с тем одним существенным недостатком — *преимущественным* вниманием к дробным, частным изучениям био-библиографического, комментаторского или узко формального типа. Отчасти это объяснялось необходимостью накопления материала. К настоящему времени материал в изобилии накоплен. Имеется полная возможность систематически переходить к обобщениям, к постановке и изучению основных проблем, связанных с существом и значением творческого наследия Пушкина — крупнейшего явления нашей литературы и культуры.

Настоящий сборник является первым опытом коллективной исследовательской разработки формулы, выдвинутой в постановлении Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР об учреждении Всесоюзного пушкинского комитета в связи со столетием со дня смерти А. С. Пушкина: Пушкин — создатель русского литературного языка и родоначальник новой русской литературы.

Открывающие сборник статьи Д. Д. Благого «Пушкин—родоначальник новой русской литературы» и Б. В. Томашевского (Ленинград) — «Пушкин и народность» являются введением в тему. Следующая группа статей — вторая статья Д. Д. Благого, статья Г. А. Гуковского (Ленинград), И. Р. Эйгеса, в известной степени Д. И. Бернштейн — исследует многообразные связи Пушкина с его литературным прошлым, с предшествующим ему развитием русской литературы. Центральную часть сборника составляют статьи Б. В. Томашевского (вторая статья), А. Г. Цейтлина, С. М. Бонди и У. Р. Фохта, посвященные изучению основополагающей роли Пушкина—показу сложной судьбы основных творческих областей пушкинского художественного наследия в дальнейшем развитии нашей литературы. Заканчивается этот раздел статьей К. В. Дрягина (г. Киров), дающей сводку высказываний Пушкина по вопросам реалистической эстетики, вплотную подводящих нас к эстетике Белинского. Завершается сборник статьями Г. О. Винокура и В. В. Виноградова, посвященными изучению роли Пушкина как создателя нашего литературного языка.

Украшением сборника являются публикуемые в нем новые тексты Пушкина: единственная авторская рукопись «Пира во время чумы», считавшаяся утерянной и недавно отысканная и приобретенная музеем Пушкина, полный текст первой песни поэмы «Вадим», наконец, ряд

впервые до конца разобранных и осмысленных черновых набросков поэта, в том числе эпиграмма «Заступники кнута и плети», имеющая исключительное значение для выяснения политических настроений Пушкина в период, непосредственно предшествующий восстанию декабристов.

В построении некоторых статей, в приемах изложения сказались индивидуальные черты отдельных авторов (разница в построении второй статьи Б. В. Томашевского, статей С. М. Бонди и У. Р. Фохта обусловлена, впрочем, и специфическими особенностями исследуемого материала). Редакция вынуждена была пойти на некоторые — неизбежные при общности основной темы — повторения рядом авторов схожих положений, одних и тех же цитат из Пушкина и т. п., стремясь, однако, свести наличие подобных повторений к наивозможному минимуму.

Новые тексты Пушкина.

Отрывок из Вильсоновой трагедии: The City of the Plague

Улица. Накрытый стол. Несколько пирующих мужчин и женщин.

Молодой человек

Почтенный председатель! я напомню
О человеке, очень нам знакомом,
О том, чьи шутки, повести смешные,
Ответы острые и замечанья,
Столь едкие в их важности забавной,
Застольную беседу оживляли
И разгоняли мрак, который ныне
Зараза, гостья наша, насылает
На самые блестящие умы.
Тому два дня наш общий хохот славил
Его рассказы; невозможно быть,
Чтоб мы в своем веселом пированьи
Забыли Джаксона. Его здесь кресла
Стоят пустые, будто ожидая
Весельчака — но он ушел уже
В холодные подземные жилища....
Хотя красноречивейший язык
Не умолкал еще во прахе гроба,
Но много нас еще живых, и нам
Причины нет печалиться. Итак,
Я предлагаю выпить в его память

«Пир во время чумы»
лл. 1—6
(Гос. Музей Пушкина)

С [illegible] [illegible], и [illegible]
Как будто бы был он жив)

Предсказатель

Уж видно чудеса
Им [illegible] [illegible]. Пусть [illegible] в молчаньи
Мы внимем [illegible] его.

Мал. Шков.

Да будет так

(все хором молят)

Предсказатель

Твой голос, [illegible], звуки
Родных [illegible] [illegible] совершенства
Свои [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
Чтобы мы [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
Твоих [illegible] [illegible] [illegible].

Жрец (хором)

Твоё время, процветала
В мире наша сторона
Царство [illegible] бывала
Царство богов полна
[illegible] и [illegible] [illegible]
Раздавались голоса
И свершали в [illegible] хвал
Серп и [illegible] [illegible].

Стоит Кубок пустой
Шлюз пищу дожрал
Нева угрюмо нерезвится
Ветер тянет дым.
И семья, как должно
Погоревав, спокойна —
Мало ли — одно больше
Не пустырь, не кладбище —

—

Полицмейстер спрятался в кусты
Как [crossed out: Сидевший] Сидевший
[crossed out: Конногвардеец] Богатырь Бог
Уполномочил Идти на
Полицмейстера Петра на
И полицмейстер сорок сот
Как [illegible] [illegible]
[crossed out: Конногвардеец] [illegible]

—

Если расчёт неточен
Судьбина моя [illegible] —
Так всё и моя свобода,
Два свободы отрада мне
И смело — не [illegible]
Не [crossed out: Кубок] Кубок Державин мне [illegible]
Чтоб [illegible] не [illegible]
Сидеть [illegible] —

—

И потомъ о[illegible] сама
Узнала куда нибудь
Что въ тиши моей души [illegible]
Узнаютъ и отдохнутъ.
И тогда [illegible]
[illegible]
[illegible]
Души въ [illegible] небесахъ

Посвящение

Благодарю, [illegible]
благодарю за [illegible]
[illegible]
[illegible]
И [illegible]
На [illegible]
[illegible]
Своей [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Какъ [illegible]

Мери

О если бъ никогда я не пѣвала
Внѣ хижины родителей моихъ!
Они свою любили слушать Мери;
Самой себѣ, я кажется, внимаю
Поющей у родимаго порога —
Мой голосъ слаще былъ въ то время; онъ
Былъ голосомъ невинности.

Луиза

Не въ модѣ
Теперь такія пѣсни! но все жъ есть
Еще простыя души: рады таять
Отъ женскихъ слезъ и слѣпо вѣрятъ имъ.
Она увѣрена что взоръ слезливый
Ея неотразимъ — а еслибъ то же
О смѣхѣ думала своемъ, то вѣрно
Все бъ улыбалась. — Вальсингамъ хвалилъ
Крикливыхъ сѣверныхъ красавицъ: вотъ
Она и расстоналась. Ненавижу
Волосъ шотландскихъ этихъ желтизну.

Предсѣдатель

Послушайте: я слышу стукъ колесъ

(Ѣдетъ телега наполненная мертвыми тѣлами. Негръ управляетъ ею)

Председатель

Ага! слушай дурно, ты ли, слушать
Полезную суд, ступайте в судье
Но знаю-то — Изгнанного имей уметей
И сторож умеру входит дружбы Данилой
Вдоль, Мери, ей вовек из лицо бы шутил.

Мери

Сестра моей оковы изгоя,
Прилипли напрасно мою

Луиза /прибежав из глубь/

Удрала Данила
Мать: ты гребей, Виссарий ..
Вам стать сами из свою дверь. Ты ли
Дерзай шутить — и помогай
Дружить, ливрейную Изв....
Данила мать по от ли ее быть!
Кровать-ли тишина?

Молод. человек

Ну
Вечно, Луиза
Разбежит — дом улице из дали,
Будильник: девушку ее шутя
Кровь пирог имей ливрейную
Но знаешь ее крыл тишина
Шиферо ярко вниз бульвар
Мы кровью ее дверь Полиций
Ты, Вильгельм: ли прибавь спорь
И ветер ей прилипли обыкновен, сей

Намъ пѣсню, вольную, живую пѣсню
Не грусти Шотландской вдохновенье
А буйную, вакхическую пѣснь
Рожденную за чашею кипящей.

Председатель

Такой не знаю — но спою вамъ Гимнъ
Я въ честь Чумы — я написалъ его
Прошедшей ночью, какъ разстались мы
Мнѣ странная нашла охота къ рифмамъ
Впервые въ жизни; слушайте жъ меня —
Охриплый голосъ мой приличенъ пѣснѣ —

Многіе

~~[illegible]~~ Гимнъ въ честь Чумы! послушаемъ его
Гимнъ въ честь Чумы! прекрасно! bravo
bravo!

Председатель (поетъ)

~~Когда могущая Зима~~
Какъ ~~старый~~ ~~вождь~~ бодрый вождь ведетъ сама
На насъ косматыя дружины
Своихъ морозовъ и снѣговъ
На встрѣчу ей трещатъ камины
И веселъ зимній жаръ пировъ

Царица грозная, Чума
Теперь идетъ на насъ сама

И мщенья грозного богов
И къ намъ въ сколько дней [illegible]
Стучитъ могильного [illegible]
Что тварь земли? и чѣмъ [illegible]

*

Какъ отъ прохладной [illegible]
Зефиръ [illegible] отъ [illegible]
Зефирный очи, [illegible]
Что ничто [illegible] цвѣты
И заключивъ [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]

*

Гдѣ угасли въ боѣ
И мрачной бездны на краю
И въ раздраженномъ океанѣ
Средь грозныхъ волнъ и бурной пѣны
И въ Аравiйскомъ ~~океанѣ~~ [illegible]
И въ дремучемъ [illegible]

*

Все что видимо творцу
Дѣлъ своихъ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ [illegible]
Неизвѣстнымъ [illegible]
Тамерланъ, [illegible], [illegible],
И [illegible] ~~[illegible]~~ [illegible] средь волнахъ
Мой [illegible] [illegible] [illegible]

Итак — конец мой лучше
Никто не спрашивал сочтешь ли
Нас за игрушек злых забавы
Боязнь отличных будущих судеб
И зависть Аль-Васи Аль-Васи злословных.
Вот смерть — конец лучше

/Александр Сергеевич Пушкин./

Свободная

Свободный муж, будь гордый будь бедняк!
Ни перед кем не клонится твоя голова
Ручаешься ты перед своей совестью!
Повинуешься смерти только перед Богом!
Суд Божий ожидает каждого
Будь бедный муж или богач и владетель
И будет осчастливлен благостью
Сидящего по правую руку — а тебя
Ждет мученье вечное отверженье —
Когда бы смертный кто-нибудь дерзнул
На оскорбленье общее, спокойно ты
Ответствуй ему — Господь Бог за нас Тебе
Праведный будет Судия — отвергнутого
И без вины осужденную толпу со
всех

Никольскій голосъ

Онъ [illegible] [illegible] говоритъ.
Ступай, ступай! ступай своей дорогой

Отецъ.

Я [illegible] всю свою кровью
Спасителя распятаго за насъ:
Прервите лишь чудовищный вой
[illegible] вы [illegible] въ [illegible]
Устрашивъ [illegible] души.
Ступайте [illegible] [illegible].

Предводъ.

Дѣва

Ужель [illegible] — [illegible] [illegible] Радость.

Отецъ.

[illegible], [illegible]? [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] не [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
И [illegible] [illegible] [illegible] и [illegible]?
[illegible] думаетъ она [illegible] не плачетъ,
Не плачетъ [illegible] въ [illegible] [illegible]
[illegible], не [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible], [illegible]...
[illegible] [illegible] и [illegible] [illegible]!?
Ступай [illegible].

Кривец.

Зачем приходишь ты
Меня тревожить? Не могу, не смею
Я за тобой идти. В сем удаленье
Отшельником, [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] моим,
[illegible], [illegible] [illegible] [illegible]
Которую в моих [illegible] [illegible]
И [illegible] сил [illegible] [illegible]
И благодарным [illegible] [illegible] [illegible]
И [illegible] (прости меня Боже!)
Но [illegible] – но [illegible] создавать..
Этой минуты [illegible] меня
Отнять – [illegible] – [illegible] [illegible]
Меня [illegible] – [illegible] [illegible]
Меня [illegible] ... [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Князь

Bravo, bravo! достойно представлено!
Хоро[illegible] [illegible]! [illegible]! [illegible]!
[illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible]

Кривец (Кривцов)

[illegible]-ка мне, [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible], [illegible] [illegible] — [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]!

Тургенев

О если бъ онъ она и безцѣлестныя
Сердцемъ ~~[illegible]~~ [illegible] меня [illegible]
Она изгнала бѣдный сердцемъ, вѣчно
И тайны рай освѣтились мечты...
Что? Святой небо видѣлъ! [illegible]
Мнѣ [illegible] [illegible] мнѣ [illegible] [illegible]
Не [illegible] [illegible]....

Третій монахъ

Онъ сумасшедшій —
Онъ бредитъ. — братъ нахорошій —

Ивашъ

Мой кинь, мой [illegible]...

Предтѣча

[illegible], [illegible].

Оставь меня

Ивашъ

Спаси [illegible] [illegible];
Прости мой [illegible]. | [illegible]. [illegible].
[illegible] ~~[illegible]~~
въ [illegible] [illegible]. |

~8 iюля

АВТОГРАФ «ПИРА ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ»

ОТРЫВОК ИЗ ВИЛЬСОНОВОЙ ТРАГЕДИИ
THE CITY OF THE PLAGUE[1]

(Улица. Накрытый стол. Несколько пирующих мущин и женщин)

Молодой человек

Почтенный председатель! я напомню
О человеке очень нам знакомом,[2]
О том чьи шутки, повести смешныя
Ответы острыя и замечанья
Столь едкия в их важности забавной
Застольную беседу оживляли
И разгоняли мрак, который ныне
Зараза, гостья наша, насылает[3]
На самыя блестящие Умы.
Тому два дня наш общий хохот славил
Его разсказы; невозможно быть
Чтоб мы в своем веселом пированьи[4]
Забыли Джаксона. Его здесь кресла[5]
Стоят пустыя, будто ожидая
Весельчака — но он ушел уже
В холодные, подземные жилища....[6]
Хотя красноречивейший язык
Не умолкал еще во прахе гроба,
Но много нас еще живых и нам
Причины нет печалиться.[7] И так
Я предлагаю выпить в его память
С веселым звоном рюмок, с возклицаньем[8]
Как будто б был он жив.

Председатель

Он выбыл первый
Из круга[9] нашего. Пускай в молчаньи
Мы выпьем в честь его.

---

[1] *Заглавие приписано позднее и другим пером.*
[2] О человеке всем нам так знакомом
[3] Зараза, гостья злая, насылает
[4] *Стих начат:* Чтоб в
[5] Забыли Венворта. Его здесь нет
[6] В холодное подземное жилище
[7] *Переделано из:* печалится
[8] *Стих начат:* Со звоном рюмок, с возклицаньем
[9] *Переделано из:* кругу

Мол. ⟨одой⟩ челов. ⟨ек⟩

Да будет так

(все пьют молча)

Председатель

Твой голос, милая, выводит звуки
Родимых песен с диким совершенством
Спой Мери нам уныло и протяжно[1]
Чтоб мы потом к веселью обратились
Безумнее, как тот кто от земли
Был отлучен каким нибудь виденьем[2]

Мери *(поет)*

Было время, процветала
В мире наша сторона
В воскресение бывала[3]
Церковь божия полна
Наших деток в шумной школе[4]
Раздавались голоса
И сверкали в светлом поле
Серп и быстрая коса.

Ныне церковь опустела
Школа глухо заперта[5]
Нива праздно перезрела
Роща темная пуста
И селенье, как жилище
Погорелое, стоит —
Тихо всё — одно кладбище
Не пустеет, не молчит —

Поминутно мертвых носят
И стенания живых
Боязливо Бога просят[6]
Упокоить души их
Поминутно места надо
И могилы меж собой
Как испуганное стадо
Жмутся тесной чередой.

Если ранняя могила
Суждена моей весне —
Ты кого я так любила,

---

[1] *Стихи 26—28:*
Твой голос, Мери нежная, выводит
Родныя звуки с диким совершенством
Спой песню нам уныло и протяжно

[2] Был отлучен каким то сном небесным

[3] *Стих начат:* Церков⟨ь⟩

[4] *а.* Ребятишек в сельской школе
б. Ребятишек в шумной школе

[5] *Стих начат:* Школу

[6] *Стихи 49—50:*
При рыдании живых,
Поминутно Бога просят

Чья любовь отрада мне,
Я молю — не приближайся
К телу Дженни ты своей,[1]
Уст умерших не касайся
Следуй издали за ней —

И потом оставь селенье
Уходи куда нибудь
Где б ты мог души мученье
Усладить и отдохнуть
И когда Зараза минет
Посети мой бедный прах
А Эдмонда не покинет —
Дженни[2] даже в небесах.[3]

Председатель

Благодарим, задумчивая Мери
Благодарим за жалобную песню
В дни прежния Чума такая ж видно[4]
Холмы и долы ваши посетила
И раздовались жалкия стенанья
По берегам потоков и ручьев[5]
Бегущих ныне весело и мирно
Сквозь дикий рай твоей земли родной
И мрачный год в который пало столько[6]
Отважных, добрых и прекрасных жертв
Едва оставил память о себе
В какой нибудь простой пастушьей песне
Унылой и приятной — Нет — ничто[7]
Так не печалит нас среди веселий
Как томный, сердцем повторенный звук

Мери

О еслиб никогда я не певала
Вне хижины родителей моих!
Они свою любили слушать Мери
Самой себе, я кажется, внимаю[8]
Поющей у родимаго порога —
Мой голос слаще был в то время; он
Был голосом Невиности.

Луиза

Не в моде
Теперь такия песни. Но все-ж есть
Еще простыя души: рады таить
От женских слез и слепо верят им.
Она уверена что взор слезливый
Ея неотразим — а если б тоже

---

[1] К гробу Дженни ты своей
[2] *В подлиннике:* Дженн. *Второе* н *показано карандашной черточкой*
[3] *а.* Дженни в вечных небесах
б. Дженни в самых небесах
[4] В дни прежния Чума как нынче видно
[5] *Стих начат:* На ⟨берегах⟩
[6] Ей мрачный год в который пало столько
[7] Унылой и приятной — И ничто
[8] *Стих начат:* Сама ⟨себе⟩.

О смехе думала своем, то верно
Всё б улыбалась — Вальсингам хвалил
Крикливых северных красавиц: Вот
Она и[1] разстоналась. Ненавижу
Волос Шотландских этих желтину.

Председатель

Послушайте: я слышу стук колес

(Едет телега наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею)

Председатель

Ага! Луизе дурно; в ней, я думал
По языку судя, мужское сердце.
Но так то — Нежного слабей Жестокой
И страх живет в душе страстьми томимой
Брось, Мери, ей воды в лицо. Ей лучше.

Мери

Сестра моей печали и позора,
Приляг на грудь мою

Луиза *(приходя в чувство)*

Ужасный Демон
Приснился мне: весь черный, белоглазый ....[2]
Он звал меня в свою тележку. В ней
Лежали мертвыя — и лепетали
Ужасную, неведомую речь ....
Скажите мне во сне ли это было?[3]
Проехала-ль телега?

Молод. ⟨ой⟩ человек

Ну, Луиза[4]
Развеселись — хоть улица вся наша,
Безмолвное убежище от смерти
Приют пиров ничем невозмутимых
Но знаешь эта черная телега
Имеет право всюду разъезжать
Мы пропускать ее должны. Послушай
Ты, Вальсингам: для пресеченья споров
И следствий женских обмороков, спой
Нам песню, вольную, живую песню
Не грустию Шотландской вдохновенну
А буйную, Вакхическую песнь
Рожденную за чашею кипящей.

Председатель

Такой не знаю — но спою вам Гимн
Я в честь Чумы — я написал его
Прошедшей ночью, как разстались мы

---

[1] и *вписано над строкой*
[2] *Стих начат:* Мне
[3] *а. Стих начат:* Чт⟨о⟩
б. во сне ли это было?
[4] Встань, Луиза

Мне странная нашла охота к рифмам
Впервыя в жизни. Слушайте-ж меня[1]
Охриплый голос мой приличен песне —

Многия

Гимн в честь Чумы! Послушаем его.[2]
Гимн в честь Чумы! Прекрасно! ravo bravo!

Председатель *(поет)*

Когда могущая Зима
Как бодрый вождь ведет сама[3]
На нас косматыя дружины[4]
Своих морозов и снегов
На встречу ей трещат камины
И весел зимний жар пиров

Царица грозная, Чума
Теперь идет на нас сама
И льстится жатвою богатой
И к нам в окошко днем и в ночь[5]
Стучит могильною лопатой[6]
Что делать нам? и чем помочь?

Как от проказницы Зимы
Запремся также от Чумы
Зажжем огни, нальем бокалы
Утопим весело умы
И заварив пиры да балы
Возславим[7] Царствие Чумы[8]

Есть упоение в бою
И бездны мрачной на краю[9]
И в разъяренном океане
Средь грозных волн и бурной тьмы
И в Аравийском урагане[10]
И в дуновении Чумы

Всё всё что гибелью грозит[11]
Для сердца смертнаго[12] таит[13]
Неизъяснимы[14] наслажденья
Безсмертья, может быть, залог,

---

[1] *В подлиннике описка:* мня
[2] *Стих начат:* Пес⟨нь⟩
[3] *а. Стих начат:* Как старый вож⟨дь⟩
б. Стих начат: Как старый царь з⟨овет⟩
в. Как старый царь ведет сама
[4] *Стих начат:* На нас косматую
[5] И к нам в окошко днем и ночь
[6] *Стих начат:* Стучится
[7] *В подлиннике описка:* Возславим
[8] Чумы *сперва с маленькой буквы, затем поправлено Пушкиным на большую.*
[9] И мрачной бездны на краю
[10] *Сперва описка:* океане, *затем исправлено.*
[11] И всё что гибелью грозит
[12] *В подлиннике описка:* смертаго
[13] *а.* Нам наслаждения таит
б. Для сердца смелого таит
[14] *В подлиннике описка:* неизьяснымы

И щастлив тот кто средь волненья[1]
Их обретать и ведать мог.[2]

Итак — хвала тебе Чума
Нам не страшна могилы тьма
Нас не смутит твое призванье
Бакалы пеним дружно мы
И Девы-Розы пьем дыханье.[3]
Быть может — — полное Чумы

(Входит старый священник.)

Священник

Безбожный пир, безбожныя безумцы!
Вы пиршеством и песнями разврата
Ругаетесь над мрачной тишиной
Повсюду смертию разпространенной!
Средь ужаса плачевных похорон
Средь бледных лиц молюсь я на кладбище
А ваши ненавистныя восторги
Смущают тишину гробов — и землю
Над мертвыми телами потрясают —
Когда бы стариков и жен маленья
Не освятили общей, смертной ямы
Подумать мог бы я что нынче бесы[4]
Погибший дух безбожника терзают
И в тьму кромешную тащат со смехом

Несколько голосов

Он мастерски об аде говорит.
Ступай, старик! ступай своей дорогой

Свящ. ⟨енник⟩

Я заклинаю вас святою кровью
Спасителя разпятаго за нас:
Прервите пир чудовищный когда
Желаете вы встретить в небесах
Утраченных возлюбленныя души.
Ступайте по своим домам.

Председ. ⟨атель⟩

Дома
У нас печальны — Юность любит Радость.

Свящ. ⟨енник⟩

Ты ль это, Вальсингам? Ты ль самый тот
Кто три тому недели на коленах
Труп матери рыдая обнимал
И с воплем бился над ея могилой?
Иль думаешь она теперь не плачет,

---

[1] И тот блажен кто средь волненья
[2] *а.* Их обретать да мог
б. Их обрести мгновенно мог
[3] *а. Стих начат:* И пье⟨м⟩
б. И юной девы пьем дыханье
[4] *а. Стих начат:* Я мог бы ду⟨мать⟩
б. Стих начат: Я мог по⟨думать⟩

Не плачет горько в самых небесах
Взирая на пирующаго сына
В пиру разврата, слыша голос твой [1]
Поющий бешеныя песни, между
Мольбы святой и тяжких воздыханий?
Ступай за мной.

Председ〈атель〉

Зачем приходишь ты
Меня тревожить? Не могу, не должен
Я за тобой идти. Я здесь удержен
Отчаяньем, воспоминаньем страшным
Сознаньем беззаконья моего,
И Ужасом той мертвой пустоты [2]
Которую в моем дому встречаю —
И новостью сих бешеных веселий
И благодатным ядом этой чаши
И ласками (прости меня Господь)
Погибшаго — но милаго созданья....
Тень матери не вызовит меня
Отселе — поздно — слышу голос твой
Меня зовущий — признаю усилья
Меня спасти.... Старик иди-же с миром
Но проклят будь кто за тобой пойдет

Многия

Bravo, bravo! достойный председатель!
Вот проповедь тебе! пошел! пошел! [3]

Свящ〈енник〉

Матильды чистый дух тебя зовет! [4]

Председ〈атель〉 *(встает)*

Клянись же мне, с подънятой [5] к небесам
Увядшей, бледною рукой — оставить
В гробу навек умолкнувшее имя!
О если б от очей ея безсмертных
Скрыть это зрелище. Меня когда то [6]
Она щитала чистым, гордым, вольным
И знала рай в объятиях моих....
Где я? Святое чадо света! вижу
Тебя я там куда мой падший дух
Не досягнет уже...

Женский голос

Он съумасшедший —
Он бредит о жене похороненной —

---

[1] В пирах разврата, слыша голос твой
[2] Боязнью, Ужасом той пустоты
[3] Вот проповедь! пошел! пошел! пошел!
[4] *а. Стих начат:* Зовет тебя душа
б. Стих начат: Зовет тебя дух
в. Зовет тебя чистейший дух Матильды.
[5] *В подлиннике описка:* подънятый
[6] Скрыть этот вид. О некогда меня

Свящ. ⟨енник⟩

Пойдем, пойдем...

Председ⟨атель⟩

Отец мой, ради Бога
Оставь меня

Свящ. ⟨енник⟩

Спаси тебя Господь:
Прости мой сын.

(Уходит. Пир продолжается. Председатель остается погружен[1] *в глубокую задумчивость.)*

8 ноября[2]

Рукопись «Пира во время чумы» хранится в Государственном музее Пушкина при Институте мировой литературы Академии Наук СССР (Инв. № 905, книга поступлений музея № 6281). Написана черными, пожелтевшими от времени чернилами на шести листах (343 × 227 мм) белой бумаги верже с водяным знаком: в двух скрещивающихся книзу на прямоугольной подставке ветвях монограмма I. M. C. ℳℭ + 1827. На сгибе двух листов буква «Д». Именно на такой бумаге Пушкин писал Болдинской осенью 1830 г. (обложка «Драматических сцен» — 2376 А., лл. 6 и 19; «Каменный гость» — 2376 Б., лл. 5 и 57, 6 и 56, 7 и 55, 9 и 54; статья об «Истории русского народа» Полевого; «Не розу пафосскую»; набросок к «Каменному гостю» — 2387 Б., лл. 47 и 51, 46 и 52).

Листы рукописи сшиты в тетрадку. Бумага пожелтела от времени; угол 1 л. сверху и по сгибу надорван; ряд неразборчиво написанных слов подчеркнут карандашом (на л. 1, стих 10: *славил;* на л. 2, стих 57: *весне;* на л. 2_2, стих 73: *песню* и т. п.; на л. 2, стих 55, в слове *чередой* поправлено карандашом второе *е;* на л. 2_2, стих 71, в слове *Джени* поставлена карандашная черточка над *н;* в ряде случаев на поле против строк с подчеркнутыми словами — карандашные крестики. Внизу листов 1—5 подпись, по складам, имени и отчества одного из первых владельцев рукописи: *Фе-дор Ива-но-вич;* на л. 6 подпись его же фамилии: *Горянский.*

История рукописи на протяжении ста десяти лет ее существования может быть восстановлена во всех основных моментах.

Летом 1831 г. в Царском селе Пушкин дал Жуковскому для ознакомления рукописи своих «маленьких трагедий», в том числе и настоящую рукопись «Пира во время чумы». Это видно из записки Жуковского при возвращении им рукописей от второй половины июля: «Возвращаю тебе твои прелестные пакости. Всем очень доволен. Напрасно сердишься на Чуму — она едва ли не лучше Каменного Гостя. На Моцарта и Скупого сделаю некоторые замечания». Факт нахождения рукописи в течение некоторого времени в руках Жуковского, как дальше увидим, имеет известное текстологическое значение.

Приблизительно через три месяца (в октябре — первой половине ноября) Пушкин послал рукопись своему довольно близкому знакомому и страстному почитателю, поэту, драматургу и критику, бар. Е. Ф. Розену для напечатания в издававшемся Розеном альманахе «Альциона» на 1832 г., где «Пир во время чумы» и был впервые опубликован (в разделе «Стихотворения», стр. 19—32, СПб, 1832, ценз. разр. 20 ноября 1831 г.). В сопроводительном письме Пушкин писал: «Вот вам, любезный барон, Пир во время чумы из Вильсоновой трагедии à effet». Набор производился, очевидно, не с этой рукописи (на ней не имеется никаких обычных при этом следов), а с копии, с нее снятой, что подтверждается и упомянутыми выше подчеркиваниями неразборчивых слов (по поводу их, видимо, либо переписчик, если снятие копии было кому-то поручено, обращался за разъяснениями к Розену, либо сам Розен обращался за тем же к Пушкину, который в течение второй половины ноября был в Петербурге). Копия, с которой делался набор, до нас не дошла, подлинная же рукопись продолжала находиться у Розена. После смерти Розена (23 марта 1860 г.) почти все оставшиеся после него бумаги были уничтожены его братом, бароном Павлом Федоровичем Розеном, «как ненужный хлам» (см. статью об Е. Ф. Розене в «Русском биографическом словаре», том «Рейтерн-Рольцберг», СПб. 1913, стр. 399). Та же участь могла бы постигнуть и настоящую рукопись Пушкина, если бы Е. Ф. Розен

---

[1] Председатель погружен
[2] 8 *переделано из* 6

EB_1941_OFO_345

за два года до смерти не подарил ее Федору Ивановичу Горянскому (род. 14 декабря 1827 г.—ум. 5 апреля 1903 г.; см. «Петербургский Некрополь»), юристу по образованию, человеку, интересовавшемуся литературой и имевшему довольно многочисленные знакомства в литературных кругах Петербурга. По смерти Ф. И. Горянского рукопись перешла к его племяннику Горянскому, убитому в русско-японскую войну, а затем к брату убитого, врачу московских городских Сокольнической и Боткинской больниц, Тихону Ивановичу Горянскому.[1] О нахождении рукописи у Горянских никому из исследователей-пушкинистов ничего не было известно.

В 1910 г. рукопись временно оказалась в руках артиста театра Корша в Москве А. И. Чарина (Галкина), у которого ее видел журналист Д. С. Соколов, опубликовавший в газете «Раннее Утро» (от 21 января 1910 г., № 16) заметку «Находка рукописи А. С. Пушкина „Пир во время чумы"», с факсимильным воспроизведением (в очень уменьшенном виде) первой страницы рукописи (без последнего стиха), содержащей в себе начало «Пира» (20 стихов из общего числа 239). По словам Д. С. Соколова, рукопись была заключена в особую обложку, на которой было написано, очевидно Ф. И. Горянским: «Подлинная рукопись поэта А. С. Пушкина, подаренная мне в 1858 году поэтом бароном Е. Ф. Розеном, автором либретто оперы „Жизнь за царя"». Обложка эта до нас не дошла. Д. С. Соколов, очевидно со слов Чарина, глухо писал, что рукопись, принадлежавшая Розену, «переходила из поколения в поколение», была, наконец, «найдена» Чариным и теперь «продается». На самом деле она, видимо, была передана Чарину (по просьбе Т. И. Горянского и, очевидно, именно на предмет ее продажи) близким знакомым Горянских, помощником инспектора училища Московской конторы императорских театров В. А. Михайловским. О «находке» рукописи сообщалось и в «Новом Времени» (от 22 января 1910 г., № 12164). Через несколько дней после появления заметки Соколова в газете «Утро России» (от 29 января) было опубликовано хроникерское сообщение о том, что Румянцевский музей предлагал за рукопись пятьсот рублей, но Чарин не согласился уступить ее за эту цену, и что в настоящее время рукописью заинтересовалась Академия Наук, которая предполагает приобрести ее. Однако и это приобретение не состоялось. После этого никаких дальнейших сведений о рукописи не появлялось, и она снова пропала из глаз исследователей.[2] Самые поиски ее затруднялись двумя обстоятельствами: сообщением о нахождении рукописи у Чарина и указанием, что на ней имеется подпись ее бывшего владельца «Ф. И. Горохина» (так Д. С. Соколов предположительно прочел фамилию Горянского). Понятно, что поиски, пошедшие по этим следам (Чарин умер в 1919 г.), ни к чему не привели, и рукопись считалась безнадежно утерянной (см. заметку Л. Б. Модзалевского «Исчезнувшая рукопись Пушкина» в сборнике «Звенья», кн. III—IV, 1934, стр. 167—172). На самом деле рукопись вернулась к Т. И. Горянскому, в семье которого все время и продолжала находиться. 17 октября 1939 г., при энергичном содействии К. О. Шмидта и дочери Т. И. Горянского А. И. Пилацкой, рукопись была приобретена музеем Пушкина (см. заметку И. А. «Рукопись Пушкина «Пир во время чумы» в газете «Известия Советов депутатов трудящихся СССР» от 18 октября 1939 г. № 242 и статью «Замечательная находка», в «Литературной Газете» от 26 октября 1939 г., опубликованную экспертной комиссией по приобретению рукописи под председательством Д. Д. Благого, за подписями Д. Благого, С. Бонди, Г. Винокура, О. Поповой, У. Фохта и М. Цявловского).

Рукопись «Пира во время чумы» представляет особую ценность не только как еще один новый автограф Пушкина, но и как единственная авторская рукопись этого замечательного произведения, которой мы теперь располагаем. Значение этой рукописи заключается прежде всего в том, что она дает ряд новых деталей для установления основного текста «Пира», как теперь выясняется, напечатанного при жизни Пушкина не вполне исправно. Так, стих 88 в «Альционе» напечатан с некоторой неточностью: вместо «Вне хижины родителей моих!» — как в рукописи: «...родителей *своих!*» Дискуссионным представляется окончательное чтение стиха 147 (в гимне чуме), который в «Альционе» читается: «И к нам в окошко день и ночь». У Пушкина этот стих был сперва написан: «И к нам в окошко днем и ночь», затем он поправил: «И к нам в окошко днем и *в* ночь». Рядом с этой поправкой чернилами написано (поверх строки) карандашом «день и ночь», т. е. именно так, как напечатано в «Альционе». Между тем есть все основания подозревать принадлежность карандашной поправки самому Пушкину, ибо, во-первых, поправка дана без зачеркивания пушкинского текста, т. е. носит характер скорее предложения Пушкину читать стих иначе, во-вторых,— почерк ее близок почерку Жуковского, у которого, как мы видели, рукопись находилась в течение некоторого времени (Жуковский и вообще имел обыкновение делать подобные поправки-предложения в рукописях Пушкина, которые при жизни поэта оказывались у него в руках. Аналогичные кара-

[1] Сведения о Горянских и некоторые другие данные из истории рукописи разработаны старшим научным сотрудником рукописного отделения музея Пушкина Ольгой Ивановной Поповой.

[2] Эпизод с нахождением рукописи у Чарина разработан М. А. Цявловским.

дашные пометки Жуковского имеются, например, в рукописи «Бориса Годунова»). Вопрос в том, принял ли Пушкин эту поправку, или она была сделана согласившимся с Жуковским бар. Розеном на свой страх и риск? Последнее весьма вероятно, ибо известен случай самовольной поправки тем же Розеном гекзаметра в стихотворном обращении Пушкина к Дельвигу «Кто на снегах возрастил...», опубликованном в альманахе Н. Коншина и бар. Розена «Царское село на 1830 г.». Пушкин заметил эту поправку после выхода книги из печати, но не опротестовал ее; с этой поправкой стихотворение было перепечатано и в 3-й части «Стихотворений Пушкина» 1832 г. [1] Сложнее третий случай, касающийся стиха 40 (в песне Мери). Сперва он был написан: «Ребятишек в сельской школе», затем Пушкин исправил: «Ребятишек в *шумной* школе». Наконец, явно позднее (другими чернилами и пером и, может быть, в силу этого, очень отличным почерком), нанесено новое исправление: «Наших деток в шумной школе», весьма напоминающее сглаживающую манеру карамзинской школы (замена простонародного «ребятишек» на «деток»). Почерк исправления не похож на почерки ни Жуковского, ни Розена, однако принадлежность этого исправления Пушкину нуждается в дополнительном доследовании. Очень резко отличается текст «Альционы» относительно рукописи своей пунктуацией (в печатном тексте появился ряд произвольных восклицательных знаков, точек с запятой и т. п., отсутствующих в рукописи и подчас явно нарушающих ритмический и интонационный рисунки «Пира»).

Текст «Альционы» без всяких изменений и, можно думать, чисто механически был воспроизведен при перепечатке «Пира» в 3-й части «Стихотворений Александра Пушкина», 1832 г. (стр. 62—77). Незначительные отличия имеют характер опечаток (*охрыплый* вместо *охриплый* «Альционы» и рукописи; единообразное написание слова *тма* без мягкого знака — в «Альционе» — то с мягким, то без мягкого; в рукописи, во всех трех случаях, — с мягким знаком — и т. п.). За счет корректорской неточности или исправления приходится, повидимому, отнести и чтение в «Стихотворениях» стиха 103: «Волос шотландских этих *желтизну*» — в рукописи *желтину* (по рукописи дано чтение этого слова и в «Альционе»). Слово «желтина» (по значению то же, что «желтизна»), давно вышедшее из употребления (не имеется уже в словаре Даля), встречалось в языке пушкинского времени; С. Т. Аксаков, например, в статье «Из воспоминаний о Шишкове» писал: «Волосы седые с желтиной» (см. Словарь русского языка 2-го отделения Академии Наук, 1897). Можно почти с уверенностью сказать, что слово это именно в такой форме было совершенно сознательно вложено Пушкиным в уста Луизы для подчеркиванья того презрительного тона, в который окрашена вся ее реплика. Слово это, очевидно, должно быть дано в тексте «Пира» в соответствии с рукописью.

Во всех последующих изданиях сочинений Пушкина вплоть до наиболее авторитетного — издания Академии Наук СССР, т. VII, 1937 — «Пир во время чумы» печатался по тексту 3-й части «Стихотворений» 1832 г. Находка автографической рукописи «Пира» должна, как это видно из вышесказанного, внести сюда ряд хотя и мелких, но коррективов.

Значение настоящей рукописи особенно повышается тем, что она носит на себе многочисленные следы творческой работы поэта. Как известно, «Пир во время чумы» представляет собой довольно близкий, местами почти подстрочный перевод отрывка (в основном, одной сцены) из обширной «драматической поэмы» поэта «озерной школы» Дж. Вильсона «Город чумы» («The city of the plague»).[2] Однако перевод этот является подлинным чудом искусства. Из всей пространной и растянутой пьесы Вильсона Пушкин сосредоточивает свое внимание на одной, особенно острой, психологической ситуации, совершенно отбрасывая все остальное. Самый текст Вильсона подвергается поистине «пушкинской» чеканке и шлифовке языка и стиха. Наконец, в двух узловых моментах сцены — песне Мери и гимне председателя — Пушкин почти совершенно отходит от подлинника. В результате отрывок достаточно второстепенного произведения Вильсона возносится на высоту одного из замечательнейших созданий мировой литературы.

Весь творческий процесс Пушкина над «Пиром», правда, на основании данной рукописи вскрыт быть не может, ибо последняя представляет собой не черновик, а дает перебеленный текст с некоего, не дошедшего до нас, но несомненно существовавшего черновика. Однако в процессе перебелки Пушкин нанес на перебеляемый им текст ряд новых, подчас многократных исправлений. Благодаря этому последняя, завершающая стадия работы Пушкина над «Пиром» отражена рукописью полностью.

---

[1] Е. Ф. Розен. Ссылка на мертвых. «Сын Отечества», 1847, кн. 6, отд. «Русская словесность», стр. 16—18.

[2] См. статью Н. В. Яковлева «Об источниках «Пира во время чумы» (материалы и наблюдения)», в приложении к которой дан en regard текст Пушкина и соответствующие места подлинника Вильсона («Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова», 1922, стр. 137—170); см. и комментарии Н. В. Яковлева к «Пиру» в VII т. акад. изд. Пушкина, 1935.

Всего имеем в рукописи «Пира» свыше пятидесяти разночтений (пятьдесят одно), среди которых встречается ряд интереснейших примеров и образцов творческой работы поэта. Отметим некоторые из них.

Стремясь к точности передачи текста Вильсона, Пушкин на ряду с этим решительно избегает всякого буквализма, стеснения своей творческой свободы. Так стих 8 первоначально был написан Пушкиным в точном соответствии с подлинником: «Зараза гостья *злая*, насылает» («this rude visitor»). Однако этот оценочный эпитет показался поэту излишним и он заменяет: «Зараза гостья *наша* насылает». Наоборот, в стихе 22 Пушкин снова, в соответствии с подлинником, вводит отброшенный им было эпитет: «Со звоном рюмок, с восклицаньем» переделывает — «С *веселым* звоном рюмок, с восклицаньем» («a merry peal»). Замечательным образцом предельной конденсации текста и вместе с тем освобождения его от всяческих излишних украшений является обработка стихов 26—27. В буквальном переводе это место читается: «Милая Мэри Грей! У тебя серебряный голос, и ты умеешь с диким совершенством передавать его флейтоподобными звуками напевы своей родной страны». Пушкин пишет:

Твой голос, Мери нежная, выводит
Родные звуки с диким совершенством.

Затем, добиваясь большей точности и одновременно большей эмоциональности, задушевности тона, перерабатывает:

Твой голос, милая, выводит звуки
Родимых песен с диким совершенством.

Передав сначала стих 212 в буквальном соответствии тексту Вильсона: «*Боязнью, ужасом* той пустоты» («By *fear* and *horror*»), Пушкин затем уничтожает тавтологию, наоборот, заменяя одно слово подлинника («lifelessness») двумя, его усиливающими: «И ужасом той *мертвой пустоты*», и т. д.

Однако особенно много разночтений (26, т. е. бо́льшую половину всего числа их) имеем мы в наиболее творчески самобытных местах пьесы — песне Мери и знаменитом гимне чуме. Наибольшая и самая интересная часть замен вызвана здесь стремлением Пушкина сообщить тексту предельную психологическую заостренность, выразительность, соответствие с общей тональностью и колоритом вещи, духом замысла. Первоначально, например, стихи 48—51 были написаны:

Поминутно мертвых носят
При рыдании живых,
Поминутно бога просят
Упокоить души их.

Пушкин переделывает два средних стиха:

И стенания живых
Боязливо бога просят

«Боязливо» — ибо «живые» не только в ужасе от чумы, но и боятся своих же мертвецов.

Стихи 60—61 читались:

Я молю не приближайся
К *гробу* Дженни ты своей

Исправление «К *телу* Дженни ты своей» вносит гораздо бо́льшую остроту (речь Дженни обращена к возлюбленному) и непосредственно связано с последующим: «Уст умерших не касайся».

В заключение остановимся на наиболее интересных вариантах гимна чуме. Именно на выработку окончательного текста гимна падает максимум творческого напряжения Пушкина в завершающей стадии его работы над «Пиром» (на гимн падает 15 разночтений). Судя по характеру почерка, Пушкин перебелял «Пир», не отрываясь и без всяких сколько-нибудь значительных остановок до самого начала «Гимна чуме». Первая строка гимна написана тем же широким «беловым» почерком, как и все предшествующие ему строки. Однако после первой строки картина резко меняется: Пушкин на какой-то промежуток времени остановился, творчески задумался; когда он снова начинает писать, почерк приобретает и другой наклон, и более нервный, торопливый, «черновой» характер (см. снимок). Со второй строфы гимна почерк снова становится «беловым», и так идет до начала четвертой строфы — до строки «Есть упоенье в бою» включительно. Затем новый резкий слом почерка, при котором пятая — наиболее знаменитая — строфа приобретает вид типичного черновика

с поспешными зачеркиваниями, стремительными заменами одного слова другим, с большим количеством разночтений (см. снимок с 4-го листа рукописи).

Несколько раз переделывается Пушкиным уже самое начало гимна:

Когда могущая зима,
Как бодрый вождь, ведет сама.

Вторую строку Пушкин сперва начинает: «Как *старый* вождь», затем последовательно переделывает: «Как *старый царь зовет*», «Как *старый царь ведет*» и, наконец, дает окончательное чтение. Легким изменением в стихе 162 (вместо «*И всё*, что гибелью грозит» — «*Всё, всё* что гибелью грозит») стиху сообщается особая энергия, ударность.

Следующий стих читался: «Нам наслаждения таит», затем Пушкин исправляет: «Для сердца *смелого* таит неизъяснимы наслажденья», и, наконец, «Для сердца смертного», что перекликается с последующим: «Бессмертья, может быть, залог».

Следующие два стиха читались:

И *тот блажен*, кто средь волненья
Их обрести мгновенно мог.

Переделано:

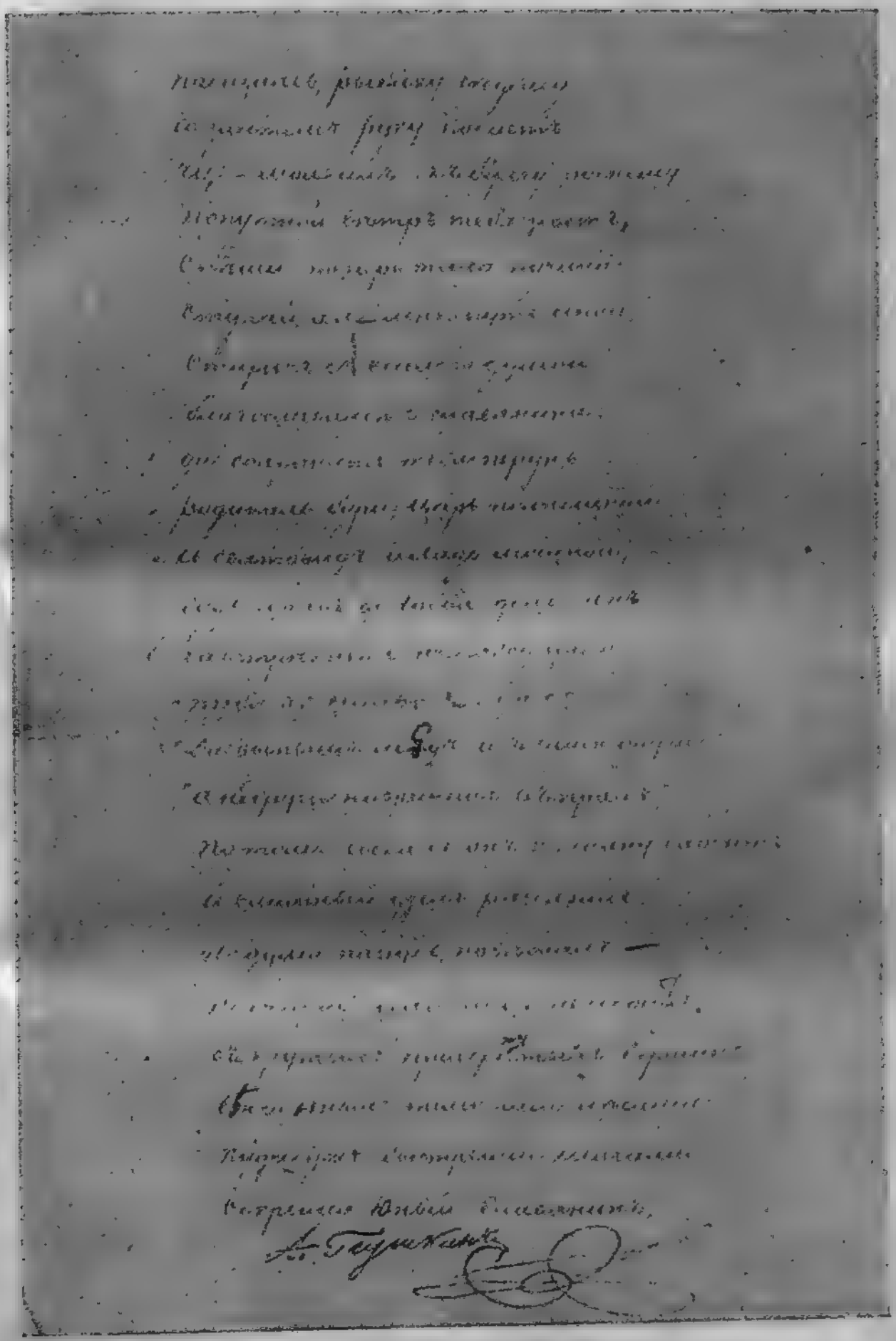
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Наконец, в стихе 172 почти нейтральный эпитет «И *юной* девы пьем дыханье» заменяется на знаменитое «И девы-розы пьем дыханье», что и создает требуемый эффект предельного контраста с последующим: «быть может полное чумы».

Как видим, настоящая рукопись, несомненно, дает ряд интереснейших иллюстраций процесса работы Пушкина-переводчика и Пушкина-творца.

Рукопись «Пира» печатается нами с сохранением всех характерных особенностей орфографии и пунктуации подлинника (устраняются лишь отмененные орфографические знаки *ъ*, *ѣ*, *і*. Случайные начертания подлинника (слитное написание некоторых слов, например, *ваней*, *непечалит*, *крифжах;* маленькие буквы после точки и, наоборот, случайные большие буквы после точки с запятой и т. п.) нами не воспроизводятся. Не воспроизводим в тексте и заведомых описок, оговаривая их, однако, под строкой. Слова, подчеркнутые самим Пушкиным, передаем курсивом.

Д. БЛАГОЙ



Последняя страница урусовского списка «Вадима»
(Гос. Музей Пушкина)

ПЕРВАЯ ПЕСНЬ ПОЭМЫ «ВАДИМ»

(по списку из архива кн. М. А. Урусова)

ВАДИМ

Свод неба мраком обложился;
В волнах варяжских лунный луч,
Сверкая меж вечерних туч,
Столпом неровным отразился.
Качаясь лебедь на волне
Заснул — и всё кругом почило.
Но вот — по темной глубине
Стремится легкое ветрило,
И блещет пена при луне;
Летит испуганная птица,
Услыша легкий шум весла.
Чей это парус? — чья десница
Его во мраке напрягла? —
Их двое: — на весло нагбенный,
Один, смиренный житель волн,
Гребет и к югу правит чолн.
Другой, как волхвом пораженный,
Стоит недвижим; на брега
Глаза вперив, не молвит слова —
И через чолн его нога
Перешагнуть уже готова.
Плывут....
«Причаливай, старик,
К утесу правь» — и в волны в миг
Прыгнул пловец нетерпеливый
И берегов уже достиг. —
Меж тем рукой неторопливой
Другой ветрило опустив,
Свой чолн к утесу пригоняет,
К подошвам двух союзных ив
Узлом надежным укрепляет
И всходит медленной стопой
На берег темный и крутой. —
Кремень звучит — и пламя вскоре
Далеко осветило море.
Суровый край!.... Громады скал
На берегу стоят угрюмом. —
Об них мятежный бьется вал
И пена плещет; — сосны с шумом

Качают старые главы
Над зыбкой пеленой пучины. —
Кругом ни цвета, ни травы,
Песок да мох; скалы, стремнины
Везде хранят клеймо громов
И след потоков истощенных,
И тлеют кости, пир волков
В расселинах окровавленных. —
К огню заботливый старик
Простер немеющие руки;
Приметы долголетной муки
Согбенны кости, тощий лик,
На коем время углубляло
Свои последние следы,
Одежда, обувь — всё являло
В нем дикость, нужду и труды.
Но кто же тот? — блистает младость
В его лице, — как вешний цвет
Прекрасен он, — но, мнится, радость
Его не знала с детских лет:
В глазах потупленных кручина.
На нем одежда славянина,
И на бедре славянский меч. —
Славян вот очи голубые,
Вот их все волосы златые, [1]
Волнами падшие до плеч...
Косматым рубищем одетый,
Огнем живительным согретый,
Старик забылся крепким сном. —
Но юноша, на перси руки
Задумчиво сложив крестом,
Сидит с нахмуренным челом.
Уста невнятны шепчут звуки. —
Предмет великой, роковой
Немые чувства в нем объемлет,
Он в мыслях видит край иной,
Он тайному призыву внемлет.....
Проходит ночь, огонь потас,
Остыл и пепел; вод пучина
Белеет; близок утра час;
И сходит сон на славянина. —
Видал он дальные страны,
По суше, по морю носился,
Во дни былые, дни войны
На западе, на юге бился,
Деля добычу и труды
С суровым племенем Одена,
И перед ним врагов ряды
Бежали, как морская пена
В час бури к черным берегам. —
Внимал он радостным хвалам
И арфам скальдов исступленных,
В жилище сильных пировал,
И очи дев иноплеменных
Красою чуждой привлекал.

[1] *Стих испорчен; в печатном тексте:*
Вот их и волосы златые.

Но сладкий сон не переносит
Теперь героя в край чужой,
В поля, где мчится бурный бой,
Где меч главы героев косит.
Не видит он знакомых скал
Кириаландии печальной,
Ни Альбиона, где искал
Правдивых сеч и славы дальной. —
Ему не снится шум валов,
Он позабыл морские битвы,
И пламя яркое пиров,
И трубный звук, и лай ловитвы. —
Другие грезы и мечты
Волнуют сердце славянина:
Пред ним славянская дружина,
Он узнает ее щиты,
Он снова простирает руки
Товарищам минувших лет,
Забытым в долги дни разлуки,
Которых уж и в мире нет.
Он видит Новгород великой,
Знакомый терем с давних пор;
Но тын оброс крапивой дикой,
Обвиты окны повиликой,
В траве заглох широкий двор.
Он быстро храмин опустелых
Проходит молчаливый ряд,
Всё мертво.... нет гостей веселых,
Застольны чаши не гремят.
И вот высокая светлица.....
В нем сердце бьется — «Здесь иль нет
Любовь очей, душа девица,
Цветет ли здесь мой милый цвет,
Найду ль ее?» — и с этим словом
Он входит; что же? — страшный вид!
В постеле хладной, под покровом
Девица мертвая лежит. —
В нем замер дух и взволновался —
Покров приподымает он,
Глядит, *она!* — и слабый стон
Сквозь тяжкий сон его раздался ....
Она.... она.... ее черты;
На персях рану обнажает.
«Она погибла, восклицает,
Кто мог?»..... и слышит голос: ты...
Меж тем привычные заботы
Средь усладительной дремоты
Тревожат душу старика. —
Во сне он парус развивает,
Плывет по воле ветерка... —
Его тихонько увлекает
К заливу светлая река,
И рыба вольная впадает
В тяжелый невод рыбака.
Всё тихо, море почивает.
Но туча виснет; дальный гром

Над звучной бездною грохочет,
И вот пучина под челном
Кипит, подъемлется, клокочет;
Напрасно к верным берегам
Несчастный возвратиться хочет.
Челнок трещит — и — пополам!
Рыбак идет на дно морское
И, пробудясь, трепещет он,
Глядит окрест — брега в покое,
На полусветлый небосклон
Восходит утро золотое.....
С дерев, с утесистых вершин,
Навстречу радостной денницы
Щебеча полетели птицы,
И рассвело — но славянин
Еще на мшистом камне дремлет,
Пылает гневом гордый лик,
И сонный движется язык.
Со стоном камень он объемлет.....
Тихонько юношу старик
Ногой толкает осторожной —
И улетает призрак ложный
С его главы — он восстает
И, видя солнечный восход,
Прощаясь, рыбаку седому
Со златом руку подает.
«Чу — молвил — к берегу родному
Попутный ветр тебя зовет,
Спеши — теперь тиха пучина,
Ступай, а я — мне путь иной». —
Старик с веселою душой
Благословляет славянина:
«Да сохранит тебя Перун,
Родитель бури, царь полнощный,
И Световид, и Ладо мощный;
Будь здрав до гроба, долго юн,
Да встретит юная супруга
Тебя в веселье и слезах,
Да выпьешь мед из чаши друга,
А недруга низринешь в прах».
Потом со скал он к челну сходит
И влажный узел развязал. —
Надулся парус, побежал —
Но старец долго глаз не сводит
С крутых прибрежистых вершин,
Венчанных темными лесами,
Куда уж быстрыми шагами
Сокрылся юный славянин.

Перед нами не известный до сих пор полный текст первой песни «Вадима» Пушкина: он дает новых тридцать четыре стиха в конце главы (ст. 164—197) и пять стихов в середине (ст. 71—75). Текст этот находится в списке 1820-х гг., хранившемся в архиве кн. Михаила Александровича Урусова и переданном Смоленским областным Архивным Управлением в октябре 1940 г. в Государственный Музей А. С. Пушкина.

Новые стихи из этого списка опубликованы (с ошибкой в одном стихе) О. И. Поповой в статье «Неизданные стихи Пушкина из поэмы Вадим» (Литературная Газета, № 55 от 7 ноября 1940 г.).

Рукописей «Вадима», кроме плана поэмы, не сохранилось. Самые ранние о ней сведения находятся в письме будущего декабриста Петра Александровича Муханова к Рылееву от 13 апреля 1824 г. из Киева. П. А. Муханов, страстный любитель литературы, приятель Вяземского, Рылеева, Бестужева и др. писателей, сам печатавший в журналах статьи,[1] встречался в конце 1823 и в 1824 г. в Одессе с Пушкиным, поклонником которого он был. Пушкин читал ему свои ненапечатанные вещи (между прочим, неоконченных еще «Цыганов», первые главы «Евгения Онегина»). П. А. Муханов даже хотел издавать собрание стихотворений Пушкина, о чем и вел переговоры с поэтом. В упомянутом письме он писал Рылееву, услышав, что тот собирается издать стихотворения Баратынского: «Постарайся сделать хорошее издание, ибо я надеюсь приобрести элегии и мелкие стихотворения А. Пушкина и буду просить тебя наблюдать за печатанием оных — под одну форму с Баратынским; не выдавай секрета: жду из Одессы решительного ответа по сей почте...»[2] Можно думать, что Пушкин склонялся продать право на издание своих стихотворений Муханову; по крайней мере в июне того же года он писал из Одессы А. Бестужеву, прося помочь ему выкупить обратно у Никиты Всеволожского «полупроданную — полупроигранную» рукопись его стихотворений.[3] Это издание Муханова, как известно, не состоялось, но кое-что он от Пушкина успел получить. Так, повидимому, это он сообщил в письме к Булгарину несколько стихов из первой главы «Онегина», которые тот напечатал в № 4 «Литературных листков» (10 стихов XX строфы, начиная со стиха «Блистательна, полувоздушна»).[4] Было у него и начало «Цыганов», потому что Пушкин, услышав о распространении этой поэмы в списках, прежде всего заподозрил Муханова: «Скажи от меня Муханову, — писал он Вяземскому 19 февраля 1825 г., — что ему грех шутить со мной шутки журнальные. Он без спросу взял у меня начало «Цыганов» и распустил его по свету». Получил он от Пушкина и первую главу поэмы «Вадим» (вероятно в копии). В том же письме к Рылееву от 13 апреля 1824 г. вслед за процитированными словами Муханов пишет: «У меня есть начало «Разбойников» и первая песнь «Вадима», прислал бы тебе, но автор их назначил к истреблению и поэтому не хочет, чтобы ходили по рукам и даже говорили об оных. Но, зная твою аккуратность, может быть сдамся, получа убеждение в сохранении их в тайне...» Двумя днями раньше, 11 апреля, он о том же писал другому писателю-декабристу, А. О. Корниловичу, очевидно, не утерпев, чтобы не похвастать своими приобретениями: «У меня есть кое-какие стихи Пушкина, которые по дружбе к тебе желал бы переслать, но боюсь изменою своему слову рассердить волшебника».[5]

Все же, надо думать, что П. А. Муханов не очень крепко держал обещание, данное Пушкину, и кое-кому показывал «Вадима».[6]

По крайней мере, когда в 1827 г. в «Московском Вестнике» был напечатан отрывок из этой поэмы, то писатель Андрей Николаевич Муравьев, родственник Муханова, писал Погодину, что он «его и прежде знал» — скорее всего от своего родственника Петра Александровича Муханова. Так или иначе — но «Вадим» стал известен кое-кому в писательской среде и в конце концов, повидимому, без ведома Пушкина, попал в печать. В альманахе Бор. Федорова «Памятник Отечественных Муз» на 1827 г. был помещен в числе других стихотворений Пушкина[7] — «Сон (отрывок новгородской повести «Вадим»)». Это — стихи 76—138 приведенной выше первой песни поэмы. В предисловии к альманаху Б. Федоров писал: «Уважающим скромность, украшающую блистательный гений, приятно будет узнать, что Александр Сергеевич Пушкин, позволив издателю поместить в сем Альманахе некоторые из первых произведений своей Музы, не доверяя достоинству их, желал, чтобы издатель означил время сочинения их. Но в сих произведениях юного поэта виден зрелый дар гения — и тем они драгоценнее для Памятника Отечественных Муз» (стр. 3).

С этим категорическим заявлением о позволении, данном Пушкиным издателю,

---

[1] О нем см. предисловие М. А. Цявловского к дневнику кн. Е. А. Шаховской (сестры П. А. Муханова) в номере «Голоса Минувшего» 1920—21 г., стр. 98—102. Здесь дана сжатая, но полная биография П. А. Муханова. Пользуюсь случаем принести благодарность М. А. Цявловскому, щедро поделившемуся со мной своим прекрасным знанием пушкинского окружения.

[2] Письмо П. А. Муханова к Рылееву от 13 апреля 1824 г., Полн. собр. соч. Рылеева, «Библиотека декабристов», вып. III, СПб, 1907, стр. 170.

[3] Письмо к А. Бестужеву 29 июня 1824 г См. подробнее в статье Б. Томашевского и М. Цявловского «История тетради Всеволожского» — Летописи Госуд. Литературного Музея, книга I, Пушкин, М., 1936 г.

[4] См. Письма Пушкина под ред. Б. Л. Модзалевского, т. I, М., 1926, стр. 314.

[5] «Русская Старина», 1888, № XII, стр. 584.

[6] «Братья разбойники» (если только в вышеприведенных словах Муханова речь идет об этом отрывке, а не о каком-то другом тексте, неизвестном нам) были вскоре напечатаны самим Пушкиным в «Полярной звезде» на 1825 год.

[7] «Желание» («Медлительно влекутся дни мои»), отрывки из стихотворения «Фавн и Пастушка», «Заздравный кубок» и «К живописцу».

находятся в противоречии слова самого Пушкина в одной из его черновых заметок:[1] «В альманахе, изданном г-ном Федоровым, между найденными бог знает где стихами моими напечатана Идиллия, писанная слогом переписчика стихов г-на Панаева» (речь, видимо, идет о «Фавне и Пастушке»). С одной стороны, трудно представить, чтобы Бор. Федоров, видный литератор, позволил себе так открыто и беззастенчиво искажать истину, а с другой стороны, на неавторитетность источника публикации «Вадима» в «Памятнике Отечественных Муз» указывает наличие, помимо ряда мелких ошибок, двух явных искажений текста: в стихе 123 —

И вот веселая светлица

— эпитет совершенно бессмысленный в данном контексте, к тому же он только что был употреблен двумя стихами выше:

Всё мертво... нет гостей веселых.

Другое искажение — в стихе 133 — он короче остальных на два слога:

Покров приподымает он,
Глядит — и слабый стон,
Сквозь тяжкий сон его раздался.

Вряд ли эти искажения имели бы место, если бы сам Пушкин участвовал, хотя бы косвенно, в этой публикации.

Некоторым подтверждением самовольности публикации «Вадима» Б. Федоровым является и тот факт, что Пушкин счел нужным в этом же году сам напечатать отрывок из «Вадима» — однако не вполне тот, который был напечатан в «Памятнике Отечественных Муз», а другой, — отменяя тем самым публикацию Федорова:[2] в № XVII «Московского Вестника»[3] за 1827 г. напечатан «Отрывок из неоконченной поэмы», заключающий в себе большую часть первой главы ее, с начала до середины стиха 164, но с пропуском стихов 114—138, т. е. довольно слабого, мелодраматического эпизода с мертвой девицей — эпизода, составляющего центральную часть публикации Б. Федорова.

До сих пор эти два напечатанных отрывка в «Памятнике Отечественных Муз» и в «Московском Вестнике» (последний был перепечатан в Стихотворениях А. Пушкина, 1829 г.) представляли собой все, что было известно о тексте поэмы «Вадим». Автографа ее, как сказано выше, не существует, и даже в черновой тетради, где Пушкин сочинял эту поэму, соответствующие листы им выдраны, так что только по обрывкам слов на остатках бумаги у корешка тетради можно догадаться, что здесь был чернови́х «Вадима».[4]

Некоторые сведения о содержании недостающей части «Вадима» находятся в упомянутом письме А. Н. Муравьева: «Жалею, — пишет он, — зачем вы не поместили двадцати последних стихов, где старик прощается с юношей, желая ему всяких благополучий, и говорит, чтобы невеста его встретила с *улыбкой и слезами* — выражение прелестное и которое прекрасно бы окончило сей отрывок, по моему мнению, один из лучших творений Пушкина; желал бы я прочесть всю поэму, которой сюжет занимателен и изобилует поэзией».[4]

Это и все, что было известно до сих пор о тексте «Вадима». Со слов П. А. Муханова мы знали, что существовала первая песнь «Вадима»; две печатных публикации давали текст некоторой ее части, причем контрафакция Федорова дополняла текст, давая отвергнутый Пушкиным кусок поэмы; наконец, со слов А. Муравьева нам было известно содержание недостающего окончания первой песни (20 стихов, по его словам) — и даже одного выражения из этой части: «с улыбкой и слезами».

Найденный в Смоленске список прекрасно разрешает все недоумения и заполняет все лакуны текста. Это — хорошая копия той самой первой песни «Вадима», которая была в руках у П. А. Муханова, которую читал А. Н. Муравьев и частично использовал Б. Федоров. Стоит прочитать этот текст, чтобы отпала всякая мысль о подделке; при этом список, в отличие от большинства копий произведений Пушкина, дает текст почти без искажений, которые обычно возникали в процессе многократной переписки.

---

[1] См. Пушкин, изд. Academia, т. 9, М., 1937, стр. 138.

[2] Этой же цели, может быть, служило сопровождающее публикацию примечание: «Несколько стихов из сего отрывка напечатано было в «Памятнике Отечественных Муз» 1827 года».

[3] См. С. Бонди, Отчет о работе над IV томом (академического издания Пушкина) — Пушкин. Временник Пушкинской комиссии Акад. Наук СССР, вып. II, 1936, стр. 463.

[4] М. Цявловский, Пушкин по документам погодинского архива, Литературное Наследство, № 16—18, М., 1934, стр. 696.

Самое обнаружение списка в архиве кн. М. А. Урусова вполне понятно и до известной степени обеспечивает авторитетность списка. Князь Михаил Александрович Урусов (1802—1883) сын Алекс. Мих. Урусова и его жены Екатерины Павловны, урожденной Татищевой. В их доме в Москве постоянно бывал Пушкин в 1827—1828 гг., ухаживая за тремя дочерьми хозяев. Одной из них — Марией Александровной — он был, по словам Вяземского, сильно увлечен; другой — Софье Александровне — по преданию, адресованы стихи «Не веровал я Троице доныне». В доме Урусовых у Пушкина произошла ссора на почве ревности с артиллерийским офицером В. Д. Соломирским, чуть не кончившаяся дуэлью, причем секундантом Пушкина был Павел Александрович Муханов, брат вышеупомянутого декабриста Петра Александровича и также постоянный посетитель дома Урусовых.[1] Нисколько не удивительно, что у одного из молодых членов этого образованного и довольно близкого к Пушкину семейства сохранялась копия ненапечатанного Пушкиным «Вадима». Текст «Вадима» мог быть списан, если не у самого Пушкина (вряд ли!), то у Павла Александровича Муханова, у которого могли сохраняться бумаги его арестованного в начале января 1826 г. и сосланного брата.

Список сделан писарской рукой с множеством ошибок как орфографических, так и чисто текстовых (см. об этом ниже), но довольно хорошо кем-то выправлен. В результате — испорченных, вызывающих недоумение стихов в нем очень мало, да и те довольно легко поддаются исправлению.

Помимо заглавия и двух дополнений к тексту, о которых скажу ниже, список дает ряд вариантов отдельных стихов. При этом можно с уверенностью сказать, что все эти варианты восходят к самому Пушкину, являются его собственными творческими вариантами.

Перечислю их: в ст. 8 — вместо «Стремится *белое* ветрило» — в списке: «Стремится *легкое* ветрило»; ст. 32 — вм. «На берег *дикой* и крутой» — «На берег *темный* и крутой; ст. 79 — вм. «*Нисходит* сон на славянина» — в списке, как и в «Памятнике Отечественных Муз», — «*И сходит* сон на славянина»; в ст. 104 — вм. «И пламя яркое *костров*» — как и в «Памятнике Отечественных Муз» — «И пламя яркое *пиров*». В забракованной Пушкиным части, напечатанной только в «Пам. Отеч. Муз», список дает исправное чтение вышеприведенных двух испорченных стихов: вм. «И вот *веселая* светлица» — «И вот *высокая* светлица»; вм. коротенького стиха: «Глядит — и слабый стон» — «Глядит — *она!* — и слабый стон». Далее — вместо:

И рыба *сонная* впадает
В тяжелый невод старика —

в списке:

И рыба *вольная* впадает
В тяжелый невод старика —

Только один вариант списка является явным искажением, дефектом копии.[2] В ст. 62—63 вместо:

Славян вот очи голубые,
Вот их и волосы златые —

в списке:

Славян вот очи голубые,
Вот их все (?) волосы златые.

Все приведенные в вариантах стихи являются чисто пушкинскими, характерными для творчества Пушкина начала 1820-х годов. Некоторые из них даже кажутся более удачными, чем окончательный пушкинский текст, например: «И сходит сон...» вм. «Нисходит...» или: «И рыба вольная» — вместо «рыба сонная...»

Но гораздо более значительны те дополнения, которые дает текст списка. Во-первых — пять новых стихов 71—75:

Уста невнятны шепчут звуки. —
Предмет великий, роковой
Немые чувства в нем объемлет.
Он в мыслях видит край иной,
Он тайному призыву внемлет.

---

[1] Об Урусовых, посещениях их Пушкиным и не состоявшейся дуэли с Соломирским — см. статью М. И. Семевского «К биографии Пушкина» («Русский Вестник» 1869 г., № 11, стр. 84), а также примечания Б. Л. Модзалевского к Письмам Пушкина, Гос. Издат., т. II, стр. 239—241.

[2] Не считая явной описки в ст. 129: «В постеле *холодной* под покровом», вместо «*хладной*».

Здесь единственный раз во всей главе говорится, вернее, намекается на «великие» цели и «роковые» планы таинственного юноши славянина, на «тайный призыв» — к освобождению родного края.

Есть все основания считать, что отсутствие этих стихов в печатном пушкинском тексте — вынужденное, имеет цензурное происхождение. Тем более, что в печатном тексте в этом месте явный след пропуска: два соседних стиха с одинаковыми мужскими, но не рифмующими окончаниями, чего, как мы знаем, Пушкин обычно старательно избегал.

Сидит с нахмуренным челом...
Проходит ночь, огонь погас.

Кстати и многоточие здесь явно указывает на пробел. Я считаю, что эти пять стихов должны быть введены в основной текст поэмы.

В конце списка мы имеем 33 (а не 20, как указывал А. Муравьев) новых заключительных стиха; ими, повидимому, и заканчивалась в рукописи Пушкина первая песнь «Вадима». Как видим, Муравьев хорошо запомнил их содержание, но неточно процитировал понравившиеся ему стихи: не «невеста» и не «с улыбкой и слезами», а

Да встретит юная супруга
Тебя в веселье и слезах.

В заключительной части песни есть также один испорченный стих в списке:

С крутых прибрежистых вершин.

Писарь написал «приберестых», исправлялось это слово в два приема: сначала вставлено перед «стых» — «же» («прибережестых» — очевидно вместо «прибрежестых»), а затем эта буква «е» исправлена на «и», т. е. «прибрежистых». Это явная ошибка, такого слова нет ни у Пушкина, ни вообще в русском языке. Вернее всего, в оригинале было «прибережных (с ударением на втором слоге); окончание «жных» писарь не разобрал и прочел «стых», а исправляющий — ошибся.[1]

Некоторые особенности пунктуации списка очень напоминают обычные приемы пунктуации пушкинских беловых рукописей: многоточия из четырех или больше точек, тире в конце абзаца после другого знака препинания, разделение стиха на две строчки («à la lignex») и т. д. Это дает повод предположить, что если не самый урусовский список, то его протограф был списан непосредственно с пушкинской рукописи.

Каково же текстологическое значение урусовского списка? Меняет ли он тот основной текст поэмы, который был дан в IV томе академического издания? Не следует ли вместо этого текста, представляющего собой воспроизведение текста, напечатанного самим Пушкиным в «Стихотворениях» 1829 г., давать отныне полный текст первой песни поэмы по урусовскому списку? Я считаю, что этого делать не следует. Урусовский список дает нам текст поэмы в том виде, в каком она вышла из-под пера Пушкина. Но мы хорошо знаем, что он не был ею удовлетворен и не имел в виду ее в таком виде печатать. Сначала он ее вовсе «назначил к истреблению» (свидетельство Муханова), затем по тем или иным мотивам все же дважды (в «Московском Вестнике» и в «Стихотворениях» 1829 г.) сам опубликовал. В обеих этих публикациях он отбросил два самых слабых места — вторую часть сна Вадима и конец, который, конечно, далеко не принадлежит к числу лучших пушкинских вещей. У нас нет никаких оснований изменять форму, данную Пушкиным его произведению, присоединяя к нему забракованные и отброшенные поэтом куски. Поэтому основным текстом поэмы «Вадим» остается опубликованный самим Пушкиным текст — со включением в него пяти новых стихов (ст. 71—75 урусовского списка), исключение которых Пушкиным мы можем приписывать цензурным соображениям.

Текст же урусовского списка, значительный именно цельностью, как *целая песнь* поэмы, должен быть дан в отделе «Других редакций и вариантов» полностью, а не в виде отдельных вариантов к основному тексту.

* * *

Первая песнь поэмы «Вадим» представляет собою выполнение первой части плана поэмы, сохранившегося в рукописях Пушкина (тетрадь № 2365, л. 60 об.).

О декабристском замысле сначала трагедии, а затем поэмы на сюжет восстания новгородцев X века под предводительством Вадима, замысле, в котором соединялись героическая, революционная тема и национально-исторический сюжет, я не буду гово-

[1] Возможно, что в последнем исправлении буквы «же» исправлены не на «жи», а на «жн». Тогда — если считать, что исправляющий забыл зачеркнуть дальнейшие буквы «ст» — и получится приведенное чтение: «прибережных».

рить. История образа Вадима в русской литературе XVIII—XIX вв. и разработка этого образа Пушкиным под влиянием В. Ф. Раевского — уже достаточно выяснены (см. И. И. Замотин, «Предание о Вадиме Новгородском в русской литературе», Воронеж, 1901; П. Е. Щеголев, «Первый декабрист В. Ф. Раевский», СПб, 1905; А. Л. Слонимский, комментарии к отрывку трагедии Пушкина «Вадим» в VII томе академического издания Пушкина; см. также в настоящем сборнике мою статью о драматургии Пушкина, гл. III).

Отказавшись от трагедии о Вадиме, Пушкин набросал начало плана поэмы на тот же сюжет; план этот, судя по всему, охватывает три первые песни. Вот план первой песни: «Вечер, русский берег — ладья, рыбак — Вадим — не спит — он утром засыпает — рыбак хочет его убить — Вадим видит во сне Новгород, набеги, Гостомысла — Рюрика и Рогнеду — вновь на л⟨адье⟩ идет к Новгороду — (Нева)».[1]

Отступлений текста поэмы от плана очень мало: отсутствует эпизод покушения на убийство Вадима (наоборот, старик обнаруживает крайнюю доброжелательность к Вадиму), детали сна Вадима изменены и конец главы иной — в плане: «вновь на ладье идет к Новгороду (Нева)», в поэме глава, повидимому, кончается прощанием Вадима со старым рыбаком; старик отплывает в море, а Вадим углубляется в чащу леса.

Поэму «Вадим» Пушкин только начал и вскоре бросил. Это обстоятельство нельзя объяснять одним опасением цензурных препятствий к ее опубликованию: Пушкин годом раньше написал же «Гавриилиаду», а годом позже начал усердно писать «Евгения Онегина», относительно которого был уверен, что цензура его не пропустит... Нет, тут дело было, видимо, в другом. Пушкин увлекся было «вольнолюбивым» замыслом, эффектным драматическим сюжетом. Но для того, чтобы писать историческую поэму и притом не шутливую, как «Руслан и Людмила», а серьезную,— у него недоставало в то время знаний. Не мог использовать он и своих личных наблюдений, как он собирался это сделать несколько ранее в другой исторической поэме — о Мстиславе Храбром, где часть действия должна была происходить на Кавказе. В южных поэмах, несмотря на «романтический» их сюжет, Пушкин всегда опирался на пережитое им самим: картины Кавказа, Крыма, Бессарабии и т. д.; на этом держались внутренне его поэмы. В «Вадиме» этого не было. Он оказался насквозь литературным: заимствованная у Байрона сцена сна Вадима (ср. возвращение Корсара), перефразирующие Батюшкова, Парни и Оссиана картины незнакомой Пушкину Скандинавии... Далее предстояли еще более трудные изображения Новгорода X века. Требования Пушкина к себе возросли со времени «Руслана и Людмилы» — и он предпочел оставить затеянный еще непосильный ему в это время замысел исторической поэмы, и продолжать начатый так успешно «Кавказским пленником» путь лирической байронической поэмы... От «Вадима» остался план и первая песнь.

* * *

Урусовский список «Вадима» представляет собой два листа писчей бумаги (8 страниц), вложенные один в другой и сшитые сверху и снизу страниц через край белыми нитками. Размер страницы — 352 × 220 мм. Бумага белая, слегка пожелтевшая, без водяных знаков и без вержеровки. На сгибах посередине — проколы, показывающие, что рукопись была куда-то вшита. Видны следы складывания рукописи вчетверо. Бумага на сгибах слегка потерта и некоторые буквы стерлись.

Копия написана писарской рукой, черными, слегка пожелтевшими чернилами. В тексте ряд орфографических ошибок. Прописные буквы поставлены совершенно произвольно («Свод Неба Мраком обложился», «Но вот — по темной Глубине», «Чей Это парус?», «Перешегнуть уже Готова», «Кремень Звучит» и т. д.); буква «ять» употребляется неправильно; стих нередко начинается со строчной буквы; встречаются написания вроде «сонный *движиться* язык» и т. п.

Кроме того, в тексте множество искажений, вызванных тем, что переписчик не разобрал оригинала, с которого списывал: «все кругом мочило» вместо «почило» (ст. 6), «освятило» вместо «осветило» (ст. 34), «Вскоре хранит» вместо «Везде хранит» (ст. 44), «пламенем» вместо «племенем» (ст. 85), «Герон» вм. «героя» (ст. 95), «миг» вм. «меч» (ст. 97), «горе» вм. «где» (ст. 100), «не спиться» вм. «не снится» (ст. 102), «венчальных» вм. «венчанных» (ст. 195), «оный» вм. «юный» (ст. 197) и т. д.

Все эти ошибочные написания, а также большинство ошибок орфографии исправлены другим почерком.[2] Эти исправления сделаны сначала карандашом, а затем

[1] См. Пушкин, изд. Акад. Наук СССР, т. IV, стр. 370—371.

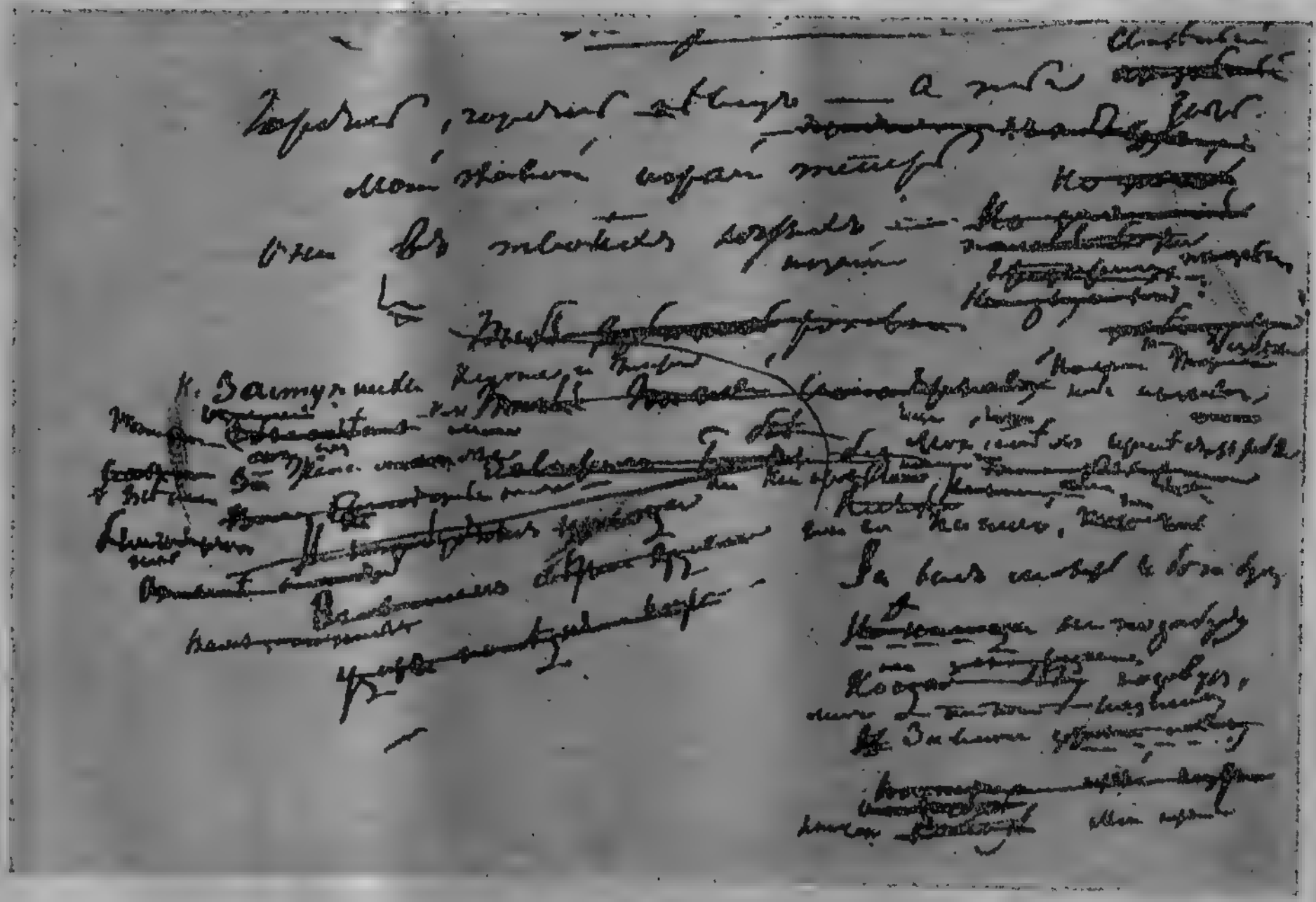
[2] Три ошибки переписчика: «вперил» вм. «вперив» в ст. 19, «холодной» вм. «хладной» в ст. 129 и «расцвело», вм. «рассвело» в ст. 164, остались неисправленными; об исправлениях слова «приберестых» в ст. 194 — см. выше. Ряд орфографических ошибок остался неисправленным, другие исправлены неверно («Сверкает» исправлено на «Свѣркает» и т. д.).

тут же рядом или поверх карандаша более темными чернилами, небрежным, быстрым почерком. Этим же почерком тщательно написано заглавие «Вадим».

Многие необходимые знаки препинания отсутствуют, особенно точки и запятые. Такова же, впрочем, особенность пунктуации беловых автографов самого Пушкина. На ряду с этим в рукописи находится ряд характерных для молодого Пушкина знаков препинания: многоточия из четырех и более точек, тире и т. д. (см. выше).

При передаче текста списка орфография в основном выправлена по современной норме. Недостающие знаки, такие, как точка, запятая, точка с запятой, кавычки — поставлены. Специфическая пунктуация выразительного характера (многоточия, восклицательные и вопросительные знаки, тире), в которой можно подозревать воспроизведение пунктуации пушкинского автографа, сохранена без изменений.

С. БОНДИ



«Заступники кнута и плети»
(Гос. Музей Пушкина, тетр. № 2370, л. 63).

ИЗ ЧЕРНОВЫХ ТЕКСТОВ ПУШКИНА

1. ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЭПИГРАММА

Заступники кнута и плети,
[О знаменитые ⟨?⟩ князь ⟨я⟩,
[За всё ⟨?⟩] жена [моя и] дети
[Вам благодарны] как ⟨и я⟩ ⟨?⟩.
За вас молить я бога буду
И никогда не позабуду.
Когда позовут [1]
Меня на ⟨нрзб⟩ расправу
За ваше здравие и славу
Я ⟨?⟩ дам ⟨?⟩ царю ⟨?⟩ мой первый кнут.

В 1911 г. П. Е. Щеголевым были опубликованы стихи Пушкина «Заступники кнута и плети». Он нашел их в одной из рабочих тетрадей поэта,[2] где они написаны внизу одной из страниц, заполненных черновым текстом «Андрея Шенье».

Щеголеву удалось прочесть шесть стихов этого очень трудного черновика, идущих не в сплошной последовательности и дающих лишь костяк стихотворения. Но и этот остов стихотворения дал Щеголеву основание писать:

«В «Андрее Шенье» он (Пушкин) говорил иносказательно о себе и своем времени: но здесь, на самом конце листа, поэт отбросил иносказания и дал волю негодованию, душившему его. Перед ним была уж не французская обстановка, а русская действительность. Эти новые для нас стихи важны, как свидетельство о существовании особого творческого замысла, нам неизвестного. Цельного стихотворения не получилось, но и отдельные стихи замечательны по необычайной силе выражения и глубине сатирической иронии. Сатирический бич поистине настигает современников поэта».[3]

Оговаривая невозможность чтения зачеркнутого и «писанного пушкинской скорописью» незачеркнутого, Щеголев привел прочтенные им стихи:

Заступники кнута и плети.
. . . . . .
. . . . . .
За вас молить я бога буду
И никогда не позабуду.
Когда делу позовут.
. . . . . .
За ваше здравие и славу
Влетит мой первый кнут.

Несколько слов (в том числе рифмующую со словом «славу» «расправу») удалось прочесть редактору старого академического издания Пушкина П. О. Морозову, но он не решился предложить новый текст стихотворения Пушкина и ограничился

[1] Тут нехватает подлежащего, вроде «други» или «братья»; стих должен был читаться, вероятно, в таком роде: «Когда же братья позовут».

[2] Тетрадь № 2370 по нумерации Всесоюзной библиотеки им. Ленина, л. 63.

[3] П. Щеголев «Новые стихотворения А. С. Пушкина». «Русское Слово», 1911. № 181 от 6 (19) августа, стр. 3.

транскрипцией черновика; т. е. он перепечатал все прочитанные слова, разместив их в том же положении, в котором они стоят в подлиннике. Этот плод работы Морозова в сущности является совершенно сырым материалом, который в настоящее время даже не выносится исследователем в печать, как первый этап его работы для себя. Не справившись с текстом, Морозов поместил транскрипцию стихотворения в примечаниях к IV тому, среди черновых набросков и отрывков.

Первый В. Я. Брюсов попытался вскрыть смысл стихотворения. В изданном им в 1920 г. томе стихотворений Пушкина он, указывая, что «повод к этим энергичным строкам не выяснен», дает еще очень несовершенный текст стихотворения, но со смелой конъектурой:

Когда для дела позовут
Меня на [царскую] расправу,
За ваше здравие и славу
Влетит [царю] мой первый кнут.

Предложенные Брюсовым слова «царскую» и «царю» не были им прочтены в автографе, а внесены исключительно по догадке: в первом случае стоит едва набросанный, не прочтенный и до сих пор эпитет. Во втором случае в тексте самой строки имеется пробел, восполненный Брюсовым. Конъектура Брюсова не имела никакого успеха: в своей работе над текстом стихотворений Пушкина Брюсов прославился тем, что, стремясь постичь целое, желая поднять ценность фрагментов, можно сказать, страдая от неполных стихов, он как поэт часто неосторожно дополнял текст Пушкина своими словами; эти интерполяции в текст Пушкина оскорбляли кадровых ученых, которые, не доверяя работе Брюсова в целом, его методу, не сделали исключения и для его в данном случае безошибочной конъектуры. Тот же П. Е. Щеголев, перепечатывая свою публикацию 1911 г. в третьем издании сборника своих статей «Из жизни и творчества Пушкина», вышедшем в свет уже после его смерти (в 1931 г.), решительно возражал Брюсову: «...Брюсова тенденциозное стремление революционизировать Пушкина завело очень далеко»... «Категорически можно утверждать, что царь тут не при чем: ни слова «царскую», ни слова «царю» в рукописи нет». Так же казалось и редакторам, работавшим над текстом стихотворений Пушкина для полных собраний сочинений в изданиях Гослитиздата и «Academia» (я имею в виду М. А. Цявловского и себя).

Изучая черновики для нового академического издания, мне удалось прочесть почти полностью текст этой, правильно оцененной Щеголевым, гневной, бичующей эпиграммы Пушкина.[1]

Заступники кнута и плети,
[О знаменитые ⟨?⟩] князь⟨я⟩,
[За ⟨всё⟩ ⟨?⟩] жена [моя и] дети
[Вам благодарны] как ⟨и я⟩ ⟨?⟩.
За вас молить я бога буду
И никогда не позабуду.
Когда позовут
Меня на ⟨ирзб⟩ расправу,
За ваше здравие и славу,
Я ⟨?⟩ дам ⟨?⟩ царю ⟨?⟩ мой первый кнут.

Приведу некоторые первоначальные чтения автографа:

Заступники кнута и плети
О благодетели мои

* * *

Не позабудем никогда
Отныне вашего ⟨?⟩ добра ⟨?⟩
Вам за попеченья ⟨?⟩
Удар последнего кнута

[1] Зачеркнутые Пушкиным слова заключены в квадратные скобки; привнесенные редактором слова заключены в угловые скобки: предположительно прочтенные слова сопровождены вопросительным знаком в угловых скобках. Слова «я дам царю» записаны, конечно умышленно, почти криптограммой, так что едва читаются: но то обстоятельство, что в предыдущих вариантах этого стиха дополнение было пропущено, подтверждает мое чтение: в вариантах

Влетит первый кнут

и

Влепить мой первый кнут

Пушкин осторожно пропустил опасное слово «царю».

* * *

Стихотворение это непосредственно и живо передает саркастическую и гневную интонацию поэта и не вызывает никаких сомнений в том, что выражает *личные* чувства Пушкина. Такой эмоциональный взрыв должен был последовать за каким-то конкретным толчком; «знаменитые князья», это, конечно, вполне определенные лица.

Стихотворение написано, как это видно из анализа соответствующей страницы, вслед за черновиком «Андрея Шенье», значит не ранее, чем в январе — июне 1825 г. Характер почерков очень схож между собой, так что, вероятнее всего, это тот же 1825 год. Именно так, 1825 годом, и датировалось стихотворение во всех изданиях.

1825 год — год пребывания Пушкина в ссылке в Михайловском, год тяжелого состояния одиночества, угнетения и постоянного стремления вырваться из деревни.

Пушкин, как мы знаем, еще на юге рвался из России за границу. Политический гнет, от которого он лично страдал уже несколько лет, заставлял его неуклонно добиваться своей цели — отъезда из России.[1] В 1825 г. происходит известная история с попыткой Пушкина уехать за границу под предлогом болезни, для лечения. Он пишет прошение на имя Александра I (апрель 1825 г.), посылает его Жуковскому, который с Карамзиным решает, что лучше подать прошение от имени матери Пушкина. Прошение она (или, вероятнее, друзья поэта) составляет очень неловко, прося о лечении не в Европе, о чем говорил Пушкин, а в Риге или любом другом городе, по выбору царя. Объясняется это, конечно, тем, что и Жуковский и Надежда Осиповна не поняли дипломатической болезни Пушкина, поверили в ее опасность и просили о более достижимых милостях. И «милости» настали — царь позволил Пушкину приехать в Псков... Совершенно убитый Пушкин пишет Жуковскому под этим впечатлением глубоко саркастическое письмо: «Неожиданная милость его величества тронула меня несказанно...» «Боюсь, чтоб медленность мою пользоваться монаршей милостию не почли за небрежение или возмутительное упрямство — но можно ли в человеческом сердце предполагать такую адскую неблагодарность».[2]

Еще до получения ответа на прошение Пушкин пишет Плетневу два «ожесточенных» письма[3] (они не дошли до нас, но известны по ответу Плетнева), где спрашивает, почему никто ему не пишет о судьбе прошения, жалуется, что друзья и брат его не любят, что брат совершенно не занимается его поручениями и оставляет его без денег; об этом же, скрепя сердце, пишет он и Льву, где роняет такие слова: «Упрекать тебя не стану — а благодарить ей богу не за что».[4]

На другой день Пушкин отправляет письмо с категорическим отказом от операции доктору Моеру — хирургу, другу Жуковского, который должен был приехать из Дерпта в Псков для операции Пушкина; одновременно пишет он Осиповой в Ригу о своем окончательном решении не соглашаться на вынужденную операцию.[5] Об этом же пишет он Дельвигу, Н. Н. Раевскому, В. И. Туманскому.[6] Уже по одному количеству этих сообщений, по тому, что Пушкин хотел с каждым из приятелей поделиться своим несчастием, видно, в какое ужасное состояние привел его ответ Александра I. Пушкин верил в возможность отъезда за границу, видел в этой поездке осуществление для него желанной свободы, он уже подготовлял отъезд, ждал денег за отосланные брату стихи, писал брату, чтобы ему были присланы дорожные чернильница и лампа, чемодан. И когда вдруг все мечты рухнули, он впал в полное отчаянье.

Между тем приятели его находили, что ответ царя совсем не плох, и хором увещевали Пушкина согласиться на операцию в Пскове. Каждое новое письмо, получаемое Пушкиным на эту тему, выводило его из душевного равновесия. И каждое попросту написанное слово, написанное не сообразуясь с взвинченным его состоянием (в Петербурге недооценивали морального состояния Пушкина), оскорбляло его донельзя. Так, обида на слова Плетнева «Напрасно ты мизантропствуешь. Карамзин и все твои прежние друзья остались к тебе расположены по прежнему. Ты только люби поэзию, а тебя все не перестанут и любить и почитать»[7] ясно просвечивает в некоторых словах замечательного по выразительности письма Пушкина к сестре:

«... Я очень огорчен тем, что со мной произошло, но я это предсказывал, а это весьма утешительно, сама знаешь. Я не жалуюсь на мать, напротив, я признателен

---

[1] История всех неудавшихся попыток Пушкина уехать за границу подробно изложена в статье М. А. Цявловского «Тоска по чужбине у Пушкина» («Голос Минувшего», 1916, № 1, стр. 35—60), где впервые была освещена эта сторона жизненной борьбы Пушкина.

[2] Письмо от начала июля 1825 г.

[3] Письмо Плетнева к Пушкину от 18/VII 1825 г.

[4] Письмо Пушкина от 28/VII 1825 г.

[5] Письма от 29/VII 1825 г.

[6] Письма от 23/VII, от второй половины июля (после 19-го) и от 13/VIII 1825 г.

[7] Письмо Плетнева от 5/VIII 1825 г.

ей, она думала сделать мне лучше, она горячо взялась за это, не ее вина, если она обманулась. Но вот мои друзья — те сделали именно то, что я заклинал их не делать. Что за страсть — принимать меня за дурака и повергать меня в беду, которую я предвидел, на которую я же им указывал? Раздражают его величество, удлиняют мою ссылку, издеваются над моим существованием, а когда дивишься всем этим нелепостям — *хвалят мои прекрасные стихи и отправляются ужинать. (Курсив мой. — Т. З.)*. Естественно, что я огорчен и обескуражен, — мысль переехать в Псков представляется мне до последней степени смешной; но так как кое-кому доставит большое удовольствие мой отъезд из Михайловского (здесь Пушкин, очевидно, намекает на отца. — *Т. З.)*, я жду, что мне предпишут это. Всё это отзывается легкомыслием, жестокостию невообразимой. Прибавлю еще: здоровье мое требует перемены климата, об этом не сказали ни слова его величеству. Его ли вина, что он ничего не знает об этом? Мне говорят, что общество возмущено; я тоже — беззаботностью и легкомыслием тех, кто вмешивается в мои дела. О господи, освободи меня от моих друзей!»[1]

Но Пушкин, как человек исключительно легко воспламенявшийся, так же легко отходил. И на ряду со всеми обидами на приятелей, он трогательно продолжал писать им о своем «Борисе Годунове», об их стихах, о журналах. В этом смысле особенно умиляет обстоятельнейшая дружеская критика «Водопада» Вяземского, отправленная ему, вслед за письмом к сестре.[2] Кажется, что этим письмом к сестре Пушкин выговорился и успокоился.

И вот тут-то пришло огромное письмо Вяземского. Такого длинного письма Пушкин никогда не получал.[3] С бесцеремонностью и назойливостью, освященными дружбой, Вяземский, страница за страницей, выговаривает Пушкину его неблагоразумие, недоверчивость к людям, неблагодарность к друзьям. Через сто лет нельзя равнодушно читать этой нудной нотации резонера, который на правах старшего друга учит, учит и учит, совершенно не желая войти в положение Пушкина и походя оскорбляя его. Достаточно перечесть несколько мест из этого письма, чтобы испытать вчуже гнев, естественно совершенно выбивший Пушкина из колеи:

«Что за охота быть пострелом и всё делать наперекор тем, которые тебе доброжелательствуют? — писал Вяземский. — ... Кто же тут виноват? Каждый делал свое дело; *один ты не делаешь своего и портишь дела других,*[4] а особливо же свои» — ... «Не могу понять, да вероятно ты и сам не понимаешь, *а любуешься в суматохе:* тебе хочется жаловаться на судьбу, на людей, и где они тебе благоприятствуют, там ты исподтишка путаешь всё, что они ни сделают. *Будь доволен*» ... «*Попробуй плыть по воде:* ты довольно боролся с течением. Разумеется не советую плыть по воде к грязному берегу, чтобы запачкаться в тине; но в новой стезе, открываемой перед тобою, ничто не заденет совести твоей, ничто не запятнает характера»... «*Стоит ли барахтаться, лягаться и упрямиться,* стоит ли наделать шума в околотке, чтобы поставить на своем и добро бы еще поставить на своем, а ничуть, *чтобы только не уступить,* и кому же? Заботливой деятельности дружбы! Перед дружбою не стыдно и поподличать: даже сладостно, в чем можно без нарушения чести, и переломить себя в угоду ей. Такие жертвоприношения не унижают души, не оставляют на ней смрадных следов, как жертвоприношения личным выгодам и суетной корысти, а напротив возвышают ее, окуривают благовонием, которое долго отзовется. Душа должна быть тверда, но не хорошо ей и щетиниться при каждой встрече. Смотри, чтобы твоя не смотрела *в поросята. Без содрогания* и без уныния не могу думать о тебе, не столько о судьбе твоей, которая все-таки уляжется когда-нибудь, но о *твоей внутренности, тайности!* Ты можешь почерстветь в этой недоверчивости к людям, которою ты закалиться хочешь. И какое право имеешь ты на недоверчивость? Разве одну *неблагодарность свою!*»... «Я не говорю, что тебе хорошо, но говорю, что могло бы быть хуже и что будет хуже, если не станешь домогаться о лучшем и будешь перечить друзей своих...» Вяземский уговаривает Пушкина «уважить заботы друзей, *не отвергнуть из упрямства и прихоти милости царской* и не быть снова на ножах с *общим желанием, с общим мнением*»... и так далее и так далее.

Можно себе представить исступление Пушкина при чтении этих дружеских сверху вниз упреков. Дружба еще раз (который!) оборачивалась к нему своей оборотной стороной. Совсем недавно у Пушкина вырвался горький афоризм о дружбе — четверостишие:

---

[1] Письмо от 10—15 августа 1825 г. Письмо это мало известно. Оно было опубликовано впервые в 1927 г. в «Известиях Академии Наук» и вошло лишь в дополнения к I тому «Писем Пушкина» под ред. Модзалевского (во II томе). В двух последних изданиях писем Пушкина» — в т. XIII академического издания и в томе VI юбилейного издания «Academia» — письмо помещено уже на своем месте. Оно написано по-французски.

[2] Письмо от 14 и 15/VIII 1825 г.

[3] Письмо Вяземского от 28/VIII и 6/IX 1825 г.; оно заключает в себе 15 000 печ. знаков.

[4] Курсив здесь и ниже мой. — *Т. З.*

EB_1941_OFO_345

Что дружба? Легкий пыл похмелья.
Обиды вольный разговор,
Обмен тщеславия, безделья,
Иль покровительства позор.[1]

Слова «обиды вольный разговор» как нельзя лучше характеризовали полученное Пушкиным письмо Вяземского. Оно было образцом именно того обидного тона, каким иной в качестве «друга» позволяет себе говорить с приятелем, оскорбляя его фамильярной грубостью, вторжением в глубоко личную душевную жизнь.

В состоянии крайнего негодования Пушкин находит новую характеристику для своих друзей, требующих от него подчинения тирании Александра I:

Заступники кнута и плети!
О благодетели мои...

Напомню кстати, что именно в таких словах и точно с такой же иронической интонацией отзывается Пушкин о друзьях в одном из писем к брату: «Плетнев пишет мне, что Бахч⟨исарайский⟩ фонт⟨ан⟩ у всех в руках. Благодарю вас, друзья мои, за ваше милостивое попечение о моей славе! благодарю в особенности Тургенева, *моего благодетеля* (курсив мой.—*Т. З.*), благодарю Воейкова, моего высокого покровителя и знаменитого друга!»[2]

Но больше всех возмущает Пушкина князь Вяземский: «О знаменитые князья!» — исправляет он второй стих. Словом «князья» хотел Пушкин начать стихотворение.

Это издевательское подчеркивание титула Вяземского усугублено еще эпитетом «знаменитые» (если я правильно прочла это слово) и одическим «О»: «О знаменитые князья». В данном случае это почти обращение фамилии в имя собирательное; Пушкин мог бы сказать «эх вы (с малой буквы!), вяземские»; разумел он под этими «князьями» Вяземского в первую очередь и людей, стоящих в этом вопросе на его позиции, — Плетнева, Жуковского, может быть Карамзина. Этот стих, как мне кажется, — новое у Пушкина: с позиций демократа поэт бичует рюриковича, как заступника кнута и плети.

Возвращаюсь к тексту стихотворения:

За всё жена моя и дети
Вам благодарны, как и я.

Сатирически изображает поэт свою униженную благодарность, так энергично требуемую всеми друзьями. (Не следует удивляться словам «жена моя и дети» в 1825 г. — это оборот речи, которым Пушкин пользовался. В записке его к Погодину 29 мая 1830 г. (т. е. тоже еще не женатого) читаем: «Выручите, если возможно — а я за Вас буду бога молить с женой и с малыми детушками...»).

За вас молить я бога буду
И никогда не позабуду.

На этом стихе обрывается глумление поэта над «благодетелями».

Заключительные четыре стиха написаны уже глубоко серьезно, в крепком убеждении, что справедливость восторжествует, что расправа над царем неминуема, что его, Пушкина, позовут на это дело и что тут уж он отплатит и царю и его приспешникам.

Подтверждением моего построения является письмо Пушкина к тому же Вяземскому, написанное 13 сентября, через несколько дней после получения письма Вяземского от 6 сентября.

Первой реакцией на письмо Вяземского было стихотворение «Заступники кнута и плети». Это издевательство над покорными полицейской власти вчерашними друзьями, этот гнев, обуявший Пушкина, когда он понял свое полное одиночество после крушения своей многолетней мечты, понял в сущности предательство самых близких людей, были страшны, как извержение вулкана. Но через день-другой, глядя на остывшую лаву, никто не скажет, что вчера еще она была пламенем. И Пушкин, изойдя сарказмом и гневом в стихотворении «Заступники кнута и плети», пишет через несколько дней Вяземскому письмо, в котором от стихотворения осталась только тема недовольства друзьями. Это письмо он посылает Вяземскому, который, прочтя его, конечно, и заподозрить не мог, сколько страданий он доставил Пушкину своей бесконечной рацеей.

Напомню отрывки из этого письма Пушкина (от 13 сентября):

«... Вам легко на досуге укорять меня в неблагодарности, а были бы вы (чего боже упаси) на моем месте, так может быть пуще моего взбесились. Друзья обо

[1] Черновой текст — конец октября 1824 г., беловой — первая половина марта 1825 г.
[2] Письмо от января — начала февраля 1824 г.

мне хлопочут, а мне хуже да хуже. *Сгоряча их проклинаю,*[1] одумаюсь, благодарю за намерение, как езуит, но всё же мне не легче. Аневризмом своим дорожил я пять лет, как последним предлогом к избавлению ultima ratio libertatis — и вдруг последняя моя надежда разрушена проклятым дозволением ехать лечиться в ссылку! Душа моя, по неволе голова кругом пойдет. Они заботятся о жизни моей; благодарю — но чорт ли в эдакой жизни. Гораздо уж лучше от не-лечения умереть в Михайловском. По крайней мере могила моя будет живым упреком, и ты бы мог написать на ней приятную и полезную эпитафию. Нет, *дружба входит в заговор с тиранством, сама берется оправдать его, отвратить негодование...*»

В словах «Дружба входит в заговор с тиранством», самых сильных словах в письме, слышен прямой отклик стиха «Заступники кнута и плети».

* * *

Заново прочтенное и понятное стихотворение «Заступники кнута и плети» займет видное место среди эпиграмм Пушкина; сам поэт, не стесненный цензурой и щекотливым чувством неловкости перед приятелями, вероятно не отказался бы от этой эпиграммы, которая, не принадлежа к типу блестящих по остроумию и неожиданности пушкинских эпиграмм, превосходит многие в отношении силы, выразительности, напоминая интонацию знаменитых стихов, которыми Пушкин хотел открыть свой сборник эпиграмм,[2] — эпиграмму «О муза пламенной сатиры».

Направленность эпиграммы резко выделяется из эпиграмм зрелого Пушкина.

Pointe эпиграммы — стих «Я дам царю мой первый кнут», может быть не удививший бы среди откровенно революционных стихов юного Пушкина — об «обломках самовластья», о мече, который следует вонзить в Тита, т. е. Александра I («Се самый Дельвиг тот»),[3] среди стихов

Кишкой последнего попа
Последнего царя удавим,

или:

Свободы тайный страж, карающий кинжал,
Последний судия позора и обиды,

или:

Кровавой чаще причастимся, —

в кругу творчества 1825 г. несколько поражает.

Конечно, эпиграмма «Заступники кнута и плети» — написанная в минуты величайшего раздражения — еще не говорит о том или ином политическом убеждении поэта; но мне кажется, что, со всеми оговорками, ее нужно очень запомнить для выяснения довольно сложной истории отношения Пушкина к Александру I.

Во всяком случае эпиграмма является яркой демонстрацией того, что Пушкин был очень близок к настроениям декабристов и, больше того, за три месяца до восстания он был убежден в том, что оно неминуемо, и верил в то, что «друзья, братья, товарищи» позовут его на расправу с царем.

2 и 3. НОВЫЕ СТРОФЫ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

I

«Женись». — На ком? — «На Вере Чацкой».
Стара. — «На Радиной». — Проста.
«На Хальской». — Смех у ней дурацкой.
«На Шиповой». — Бедна, толста.
«На Минской». — Слишком томно дышет.
«На Торбиной». — Романсы пишет,
[Целует] мать, отец дурак.
«Ну так ⟨на⟩ Ленской ⟨?⟩». — Как не так!
Приму в родство себе лакейство.

---

[1] Курсив здесь и ниже мой. — *Т. З.*

[2] Об этом факте свидетельствовал С. А. Соболевский. См. публикацию М. Д. Беляева «Соболевский о Пушкине. (Из переписки С. А. Соболевского с М. Н. Лонгиновым)» в изд. «Пушкин и его современники», вып. XXXI—XXXII, 1927, стр. 45.

[3] Толкование слов Дельвига в надписи к его портрету, как мысли о необходимости убить Александра I, принадлежит М. А. Цявловскому — в его статье «Пушкин о цареубийстве», «Огонек», 1926, № 21.

«На Маше Липской». — Что за тон!
Гримас, ужимок миллион.
«На Лидии».[1] — Что за семейство!
У них орехи подают,
Они в театре пиво пьют.

II

От важных исходя предметов,
Касался часто разговор
И русских иногда поэтов.
Со вздохом и потупя взор,
Владимир слушал, как Евгений
сочинений
Достойных похвал
Немилосердно поражал:
Парнаса чудотворец,
Жуковский святой
царедворец,
Крылов разбит параличом.[2]

I. «ЖЕНИСЬ». — НА КОМ? — «НА ВЕРЕ ЧАЦКОЙ».

Среди рукописей Пушкина, хранящихся в Пушкинском Доме в Ленинграде, имеется листок, без водяных знаков, без вержировки, неровно оборванный по краям. На нем написаны черновые стихи „«Женись. — На ком? — На Вере Чацкой"", ставшие известными лишь в 1903 г., когда они были опубликованы. Приведу текст, напечатанный И. А. Шляпкиным:[3]

ЖЕНИТЬБА

Женись — на ком — на Вере Чацкой —
Стара — на Солиной — проста —
На Хальской — смех у ней дурацкой —
На Шиповой — бедна и толста —
На Мяиской — слишком томно дышет —
На Торбиной — романсы пишет —
На Маше Ланской — что за тон,—
Ужимок, гримас миллион,
На Сицкой — что за семейство.
У них орехи подают.
Они в театре щи[4] пьют,
Мать, отец дурак —
Ну так Ленской — как не так —
Приму в родство себе лакейство...

Нечего, конечно, оговаривать, что *эти* стихи принадлежат не столько Пушкину, сколько Шляпкину: в них даже не соблюден размер.

Приведу и толкование Шляпкина, достойное текста: «Эта до сих пор неизвестная шутка вероятно 30 гг.,[5] когда Пушкин собирался жениться[6] (см. Павлищева «Из семейной хроники». М. 1890, стр. 200—207 и сл.).[7] По типу она напоминает известную лубочную картину «Рассуждение холостого человека о женитьбе»: «Богатую взять — будут попрекать, хорошую взять — много будут люди знать, умную

[1] *Или может быть:* На Лидьи N.
В автографе написано: На Лидьи —
[2] Этот стих мог быть и четырнадцатым в строфе.
[3] И. А. Шляпкин. Из неизданных бумаг А. С. Пушкина. СПб. 1903, стр. 22.
[4] Кислые щи — это народное название рода шипучего кваса. — *Т. З.*
[5] Выше, под текстом, Шляпкин датирует стихи: «(1830)».
[6] Как известно, Пушкин женился 18 февраля 1831 г., так что собираться жениться в 30-х годах он не мог.
[7] Ссылку на такой апокрифический источник, как книга Павлищева, можно привести только как курьез.

взять — не даст слова сказать... из холопства взять — станут пересмехать» и пр. (Ровинский. Русские народные картинки. СПб. 1881, т. I, стр. 365). Шутка и представляет любопытное совпадение личного художественного творчества с общим народно-русским».

Морозов,[1] Ефремов[2] и Брюсов[3] в своих изданиях мало что изменили в тексте, исправляя Шляпкина по слуху; к автографу они не обращались, а для исправления нарушенного стиха пользовались зачеркнутыми Пушкиным словами — в чтении Шляпкина (они приведены у него в сносках к тексту). Вероятно, опечатками нужно считать варианты в тексте брюсовского издания: «тяжко (вместо «томно») дышет», и «романы (вместо «романсы») пишет». О датировке Ефремов пишет, что «Шляпкин относит его к 1830 г., хотя, повидимому, его можно вернее отнести к году неудавшегося сватовства, т. е. к 1829-му». Брюсов, приняв 1829 год, дополняет, что «имена вымышленные, но намекают на действительных лиц».

Вновь по рукописи Пушкина стихотворение было напечатано в 1930 г. в издании «Красной Нивы» (т. II, стр. 189—190) под ред. М. А. Цявловского, с моим участием. Вот его текст:

«Женись».— На ком? «На Вере Чацкой».
— Стара. «На Радиной».— Проста.
«На Хальской».— Смех у ней дурацкой.
«На Шиповой».— Бедна, толста.
«На Минской».— Слишком томно дышет.
«На Торбиной».— Романсы пишет.
«На Маше Липской».— Что за тон!
Гримас, ужимок миллион.
«На Лидьи — ».— Что за семейство!
У них орехи подают,
Они в театре пиво пьют.
[Целует] мать, отец дурак.
«Ну, так ⟨на⟩ Ленской ⟨?⟩
— Как не так!
Приму в родство себе лакейство.

Как видим, каждый стих звучит хорошо, диалог получается очень складный, но рифмовка в последних шести стихах неблагополучна. «Лакейство», которое должно рифмовать со словом «семейство», отделено от него двумя парами мужских рифм, которые в свою очередь сталкиваются. С третьего издания шеститомника Гослитиздата это было показано тем, что последние три стиха были отделены от предыдущих пробелом и линейкой.

Как же выглядит это место в автографе Пушкина?

Перед тремя последними стихами в рукописи стоит знак концовки. Мы знаем случаи, когда в больших поэмах или очень длинных стихотворениях у Пушкина бывало, что стихи оставались без рифмы. Но закончить сравнительно короткое стихотворение, оставив один из стихов без рифмы, Пушкин конечно не мог. Так что концовка знаменовала собой не то, что работа над текстом закончена, а то, что *последние* стихи написаны; и вслед за концовкой Пушкин приписывает еще три стиха, из которых третий является рифмующим с оставшимся холостым. Эти стихи, конечно, не новый конец стихотворения в отмену или в дополнение прежнего; стихи сочинены позднее для середины стихотворения, записаны ниже на свободном поле и должны быть вставлены в совершенно определенное место, не указанное в рукописи (Пушкин знал, куда вставлять, и поэтому не обозначил вставку), но подсказываемое рифмовкой.

Единственное возможное место для помещения этих трех стихов — это после стиха 6. Любое другое расположение даст неправильный ход рифм.

Прочтя в таком виде стихи (см. выше стр. 36—37), мы видим, что это стихотворение представляет собою не что иное, как *онегинскую строфу*...

Это утверждение проливает совершенно новый свет на интересующие нас стихи. Во-первых, это не самостоятельное произведение, как оно воспринималось до сих пор. (Открывший этот текст Шляпкин даже дал ему заглавие «Женитьба», подведя Морозова, Ефремова и Брюсова, которые слепо повторили это заглавие.) Во-вторых, отпадает и гипотеза о том, что текст этот имеет автобиографическое значение. В примечаниях к изданиям «Academia» (малое издание 1935 г. и «Lux» 1936 г.), составленных бригадой молодых ленинградских ученых, проскочило такое развитие мысли

[1] Сочинения и письма Пушкина, под ред. П. О. Морозова, изд. 3-е, «Просвещение», СПб. 1903, т. II, стр. 518, где текст помещен в примечаниях.

[2] Сочинения Пушкина, ред. П. А. Ефремова, т. VIII, стр. 512—513, где текст, как и у Морозова, помещен в примечаниях.

[3] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 3 томах и 6 частях. Редакция, вступительные статьи и комментарий Валерия Брюсова, 1919, т. I, стр. 314.

Шляпкина: «Набросок, автобиографическая значимость которого несомненна. Ср. «Участь моя решена, я женюсь» (1830)».

Как известно, отдельных стихотворений Пушкин онегинской строфой не писал. Строфу эту он сочинил для «Евгения Онегина», романа в стихах, — и именно большому, повествовательному жанру и присуща эта своеобразная форма.

Кроме «Евгения Онегина», онегинской строфой Пушкиным начата поэма «Езерский», отрывки из которой он печатал под заглавием «Родословная моего героя». К поэме «Езерский» эта строфа никак не подходит. Отвести целую строфу разговору эпизодического лица архитектонически немыслимо; самому же Езерскому, скромному жалкому чиновнику, влюбленному в «одну лифляндочку», такие реплики разборчивого жениха принадлежать, конечно, не могут.

Еще одна вещь Пушкина начата онегинской строфой. Я разумею «В мои осенние досуги...». Напомню обстоятельства, связанные с этим текстом, и самый текст.

Когда Пушкин закончил «Евгения Онегина», многие из его приятелей считали, что фабула не завершена и что роман нужно продолжать. Вяземский, Денис Давыдов и Плетнев наперерыв уговаривали его вернуться к «Евгению Онегину». И вот, осенью 1835 г., сидя в деревне, Пушкин написал несколько вариантов обращения к друзьям по этому поводу. Первый вариант был написан октавами:

Ты мне советуешь, Плетнев любезный,
Оставленный роман наш продолжать
И строгий век, расчета век железный,
Рассказами пустыми угощать.
Ты думаешь, что с целию полезной
Тревогу славы можно сочетать
И что нашему собрату
Брать с публики умеренную плату.

Ты говоришь, пока Онегин жив,
Дотоль роман не кончен — нет причины
Его прервать... к тому же план счастлив
[кончины]

Второй вариант послания был начат александрийским стихом:

Вы за Онегина советуете, други,
Опять приняться мне в осенние досуги.
Вы говорите мне: он жив и не женат.
Итак еще роман не кончен — это клад:
Вставляй в просторную вместительную раму
Картины новые — открой нам диораму:
Привалит публика, платя тебе за вход —
(Что даст еще тебе и славу и доход)

[Помилуй — я бы рад]
[Так некогда пока]

Третий вариант на ту же тему был написан онегинской строфой:

В мои осенние досуги,
В те дни, как любо мне писать,
Вы мне советуете, други,
Рассказ забытый продолжать.
Вы говорите справедливо,
Что странно, даже неучтиво
Роман не конча перервать,
Отдав уже его в печать,
Что должно своего героя,
Как бы то ни было, женить,
По крайней мере уморить
И, лица прочие пристроя,
Отдав им дружеский поклон,
Из лабиринта вывесть вон.

Вы говорите: слава богу,
Покаместь твой Онегин жив,
Роман не кончен — понемногу
Иди вперед; не будь ленив —

Со славы, вняв ее призванью,
Сбирай оброк хвалой и бранью —
[Рисуй и франтов городских
И милых барышень своих,
Войну и бал, дворец и хату
И келью и харем.]
И с нашей публики [меж тем]
Бери умеренную плату,
За книжку по пяти рублей,
Налог не тягостный, ей ⟨ей.⟩

Под текстом стоит дата: «16 сент.». Написано это в 1835 г.

Что представляют собой эти строфы? Можно ли думать, что они являются попыткой «возвращения к «Евгению Онегину», как их называли одно время в изданиях Пушкина? Можно ли себе представить, чтобы Пушкин, через четыре года после окончательного завершения романа, стал его продолжать?

Мало вероятно. «Евгений Онегин», писавшийся около восьми лет, был, можно сказать, эпохой в жизни Пушкина, эпохой — пройденной и законченной. Прекрасно писал об этом П. В. Анненков: «И еще долго после окончания Онегина, Пушкина влекло к нему против воли. Поэту нашему как будто не доставало своего постоянного труда, с которым он сжился в продолжение стольких лет. Он жалел о романе и скучал по нем. Возвратиться к нему и связать опять свое вдохновение с его строгим и вместе свободным ходом не было возможности. Онегин кончился совершенно и трудно было выискать благовидную причину, чтоб начать новые приделки к нему. Пушкин чувствовал это невольно и потому от всех его порывов к старому и любимому труду сохранилась только добродушная шутка, где он слагает даже с себя ответственность за мысль восстановить опять Онегина и ссылается на друзей. Вот она:

Вы за Онегина советуете, други...»[1]

и т. д.

«Выписываем здесь еще две черновые строфы этого отрывка. Может быть, ими он даже хотел начать снова роман свой, но потом одумался и покинул намерение...

В мои осенние досуги...»[2]

и т. д.

Так или иначе, представляют ли собой строфы «В мои осенние досуги» попытку возвращения к «Евгению Онегину» или же начало какого-то нового замысла, не пошедшего дальше второй строфы, — можно ли с ними связывать строфы „«Женись». — На ком? — «На Вере Чацкой»"?

Думаю, что нельзя. Хотя в этих строфах и говорится:

Что должно своего героя
Как бы то ни было женить. —

но это еще очень далеко от диалога, производящего впечатление отрывка, вырванного из середины романа. Представить себе, чтобы Пушкин стал прикидывать *для себя*, без всякой цели, онегинскую строфу (посмотреть, что бы было, если бы попытаться Онегина женить), совершенно неправдоподобно, и в особенности в 1835 г., когда он был уже очень далек от юности, веселости, беззаботности.

Попробуем, со всей осторожностью, выяснить, не имеет ли строфа „«Женись». — На ком? — «На Вере Чацкой»" непосредственного отношения к «Евгению Онегину».

Первое впечатление при чтении этих стихов — быстрый, живой, забавный диалог. Стиль его очень напоминает диалоги «Евгения Онегина». Например:

— Княжна, mon ange! — «Pachette!» —
Алина! —
«Кто б мог подумать? — Как давно!
Надолго ль? — Милая! Кузина!
Садись — как это мудрено!
Ей богу, сцена из романа...»
— А это дочь моя, Татьяна. —
«Ах, Таня! подойди ко мне —
Как будто брежу я во сне...
Кузина, помнишь Грандисона?».

---

[1] П. В. Анненков. «Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина». Сочинения Пушкина. Изд. П. В. Анненкова. СПб. 1855, т. I, стр. 342.

[2] Там же.

— Как, Грандисон?.. а, Грандисон!
Да, помню, помню. Где же он? —
«В Москве, живет у Симеона;
Меня в сочельник навестил:
Недавно сына он женил».

(Глава седьмая, строфа XLI)

Или:

«Куда? Уж эти мне поэты!»
— Прощай, Онегин, мне пора.
«Я не держу тебя; но где ты
Свои проводишь вечера?»
— У Лариных. — «Вот это чудно.
Помилуй! и тебе не трудно
Там каждый вечер убивать?»
— Ни мало. — «Не могу понять.
Отселе вижу, что такое:
Во-первых (слушай, прав ли я?),
Простая, русская семья,
К гостям усердие большое,
Варенье, вечный разговор
Про дождь, про лен, про скотный двор...»

(Глава третья, строфа I)

Или еще:

«Скажи: которая Татьяна?»
— Да та, которая, грустна
И молчалива как Светлана,
Вошла и села у окна. —
«Неужто ты влюблен в меньшую?»
— А что? — «Я выбрал бы другую,
Когда б я был как ты повт.
В чертах у Ольги жизни нет.
Точь в точь в Вандиковой Мадоне:
Кругла, красна лицом она,
Как эта глупая луна
На этом глупом небосклоне».
Владимир сухо отвечал
И после во весь путь молчал.

(Глава третья, строфа V)

Как видим, стилистически строфа „«Женись». — На ком? — «На Вере Чацкой.“ прекрасно укладывается в «Евгения Онегина»; особенно же она вяжется с теми диалогами, где в разговоре участвует сам Онегин.

Непринужденные, краткие резкие, отрицательные характеристики этой строфы написаны в той же тональности, как и разговоры Онегина:

«Стара». «Проста».
«Смех у ней дурацкой».
«Бедна, толста».
«Слишком томно дышет».
«Романсы пишет.
Целует мать, отец дурак».
«Приму в родство себе лакейство».
«Что за тон!
Гримас, ужимок миллион».
— «Что за семейство!
У них орехи подают,
Они в театре пиво пьют».

Ср. характеристику Ольги Онегиным:

Кругла, красна лицом она,
Как эта глупая луна
На этом глупом небосклоне.

Несколько слов относительно фамилий предлагаемых невест: они тоже как нельзя лучше вплетаются в ткань романа.

Первая фамилия — Чацкая — сейчас же вызывает в памяти «Горе от ума», что так характерно для пушкинского романа, насквозь пронизанного литературными ассоциациями. В частности, присвоение фамилий персонажей известных литературных произведений своим второстепенным персонажам было одним из литературных приемов Пушкина в «Евгении Онегине»: Буянов (из «Опасного соседа» В. Л. Пушкина), Скотинины и Простакова (из «Недоросля» Фонвизина). Другие фамилии сделаны в духе повестей того времени: Минская (такая фамилия есть у самого Пушкина в «Станционном смотрителе» и в «Гости съезжались на дачу»), Торбина, Хальская, Радина. Все это также не противоречит тому, что строфа может относиться к «Евгению Онегину».

Рассмотрим вопрос, куда именно может входить строфа.

Прежде всего — беловой текст романа. Там нет ни одного места, учитывая и пропущенные строфы, куда бы как-нибудь могла подойти строфа. Но, как известно, роман менялся на ходу, причем перемены были очень существенные.

Пушкиным были изъяты из романа две главы: во-первых, была сожжена знаменитая десятая глава, от которой уцелела лишь небольшая часть зашифрованного Пушкиным текста; во-вторых, между седьмой и теперешней восьмой главой (которая была прежде девятой) находилась восьмая глава; «некоторые отрывки», по словам Пушкина, из нее были напечатаны им в виде «Путешествия Онегина»; не многим больше сохранилось в рукописи.[1]

В двух рукописях (черновой и беловой) бывшей восьмой главы мы находим строфу (Пушкин ее не печатал), которая как нельзя больше роднится со строфой „«Женись». — На ком? — «На Вере Чацкой»". Это так называемая VIII строфа «Путешествия Онегина»:

Москва Онегина встречает
Своей спесивой суетой,
Своими девами прельщает,
Стерляжьей подчует ухой.
В палате Английского клоба
(Народных заседаний проба),
Безмолвно в думу погружен,
О кашах прения слышит он,
Замечен он. Об нем толкует
Разноречивая Молва,
Им занимается Москва,
Его шпионом именует,
Слагает в честь его стихи
И производит в женихи.

Разработкой последнего сюжетного поворота — конечно, совершенно эпизодического — и является строфа „«Женись». — На ком? — «На Вере Чацкой»". Все эти старые, простые, бедные, толстые, Чацкие, Радины, Хальские, Шиповы — это, конечно, привезенные в Москву на ярмарку невест провинциальные барышни.

Мне кажется, теперь уже не может быть сомнений, что строфа „«Женись». — На ком? — «На Вере Чацкой»" плотно входит в роман «Евгений Онегин», что она относится к исключенной Пушкиным главе восьмой (между седьмой и бывшей девятой, теперь восьмой), что она следует вскоре за так называемой строфой VIII «Путешествия Онегина», вероятно не примыкая к ней непосредственно.

Датировать ее следует соответственно смежным строфам «Путешествия Онегина» — концом 1829 г.

Восстановленная строфа дает еще один образец разговора Онегина, где с необыкновенным блеском переданы высокомерные суждения денди Онегина и так ярко показан его «резкий охлажденный ум».

Но не дублирует ли ситуация Онегина в новой строфе ситуации Татьяны в VII главе? В деревне она отказывает всем женихам подряд:

«Не влюблена ль она?» — В кого же?
Буянов сватался: отказ.
Ивану Петушкову — тоже.
Гусар Пыхтин гостил у нас;
Уж как он Танею прельщался,
Как мелким бесом рассыпался!
Я думала: пойдет авось;
Куда! и снова дело врозь. —

[1] Напечатано Пушкиным было двадцать девять строф, в рукописи их имеется тридцать четыре (включая и напечатанные). В полных же главах романа было от сорока до шестидесяти строф.

По «разумному и благому совету» соседа ее везут в Москву:

«Что ж, матушка? за чем же стало?
В Москву, на ярманку невест!
Там, слышно, много праздных мест».

(Строфа XXVI)

Безусловно, композиционная параллель тут налицо. Была ли она задумана? Это спорно.

Аналогия поведения Татьяны и Онегина, конечно, чисто внешняя; но именно такое нежелательное сопоставление могло быть одной из причин, почему Пушкин исключил из «Путешествия Онегина» законченную прекрасную строфу.

II. „ОТ ВАЖНЫХ ИСХОДЯ ПРЕДМЕТОВ"

Среди отрывков и набросков Пушкина 1823 г. во всех последних полных собраниях его сочинений печатаются такие стихи:

Жуковский — святой
Парнаса чудотворец —
царедворец
Крылов разбит параличом.

Фрагмент этот был напечатан еще в 1881 г. П. И. Бартеневым[1] и повторен В. Е. Якушкиным.[2]

Входит он в собрания сочинений Пушкина с 1912 г., со старого академического издания, т. III, стр. 364, под редакцией П. О. Морозова,[3] который поместил его в примечаниях к стихотворениям 1823 г., тем самым так датируя фрагмент. Датировка исходила, конечно, из того, что запись стихов сделана Пушкиным в одной из южных его рабочих тетрадей, под черновым письмом к А. И. Тургеневу от 1 декабря 1823 г.[4]

Ни Бартенев, ни Якушкин, ни Ефремов, ни Морозов не высказались о наброске. Н. О. Лернер заметил по поводу фрагмента: «Эпитеты «святой», «Парнаса чудотворец» и «царедворец» следует относить к Жуковскому: в том же письме (черновое письмо, под которым написан фрагмент. — *Т. З.*) Пушкин говорит: «Жуковскому грех: чем я хуже принцессы Шарлотты, что он мне ни строчки в три года не напишет?»[5] Вероятно, Лернер приводил в связь слова «царедворец» в стихотворном наброске и «чем я хуже принцессы Шарлотты» в письме. Об этом см. ниже.

Закончил примечание Лернер следующим выводом: «Повидимому, Пушкин намерен был сатирически осветить тогдашнее состояние русской литературы».

В. Я. Брюсов поместил фрагмент среди «Отрывочных строк» 1823—1824 гг., озаглавив его «На современных поэтов» и повторив мысль Лернера: «может быть начало сатиры».[6]

В изданиях «Academia» этот текст остался без комментария.

В чем же дело? Что это за странные стихи, странные своим мрачным тоном по отношению к старшим поэтам и в особенности по отношению к так ценимому и любимому Пушкиным Жуковскому? Странны эти стихи еще и тем, что из четырех намеченных стихов лишь один стих, повидимому, полный: «Крылов разбит параличом».

По содержанию фрагмент заключает резкий выпад против того, что Жуковский — царедворец: он был таковым с 1815 г., когда он поступил чтецом к императрице Марии Федоровне; в 1817 г. стал он и преподавателем русского языка великой княгини Александры Федоровны (будущей императрицы).

Пушкин прекрасно знал об этих обстоятельствах, будучи знакомым с Жуковским еще со времен лицея (с 1815 г.): это не мешало ему относиться к Жуковскому

---

[1] «Рукописи Пушкина». «Русский Архив», 1881, т. I, стр. 231.

[2] «Рукописи Александра Сергеевича Пушкина, хранящиеся в Румянцовском музее в Москве». «Русская Старина», 1884, июнь, стр. 567.

[3] Я не считаю включением в собрание сочинений Пушкина помещение фрагмента в примечаниях к письму Пушкина к А. И. Тургеневу, как сделал Ефремов в 1887 г. (в Полном собрании сочинений Пушкина в изд. В. В. Комарова, т. VII, стр. 56).

[4] Тетрадь № 2369 по нумерации Всесоюзной библиотеки им. Ленина, л. 40 об.

[5] «Новые приобретения пушкинского текста» в изд. «Пушкин» под ред. проф. С. А. Венгерова, изд. Брокгауз-Ефрон, 1915, т. VI, стр. 178.

[6] «Пушкин. Полное собрание сочинений. Редакция, вступит. статья и комментарий Валерия Брюсова». М. 1919, т. I, стр. 213. Вот в каком виде напечатал Брюсов эти строки:

Жуковский [наш] святой Парнаса чудотворец,
..... [стал] царедворец,
Крылов разбит параличом...

как к замечательному поэту (посвящая ему восторженные стихи) и одновременно как к отцу, учителю, а позднее как к старшему товарищу, с которым он чувствовал себя очень просто.

С другой стороны, Жуковский прекрасно относился к Пушкину — поэту и человеку и незадолго до высылки Пушкина на юг почтил окончание «Руслана и Людмилы» известной надписью на подаренном им Пушкину портрете «Победителю ученику от побежденного учителя» и т. д.

Обращаясь к переписке Пушкина на юге, мы видим, что хотя у него с Жуковским переписка не получилась, но Пушкин постоянно расспрашивает о Жуковском, просит от него писем, хвалит его стихи.

Отмеченное Лернером упоминание Жуковского в письме Пушкина к Тургеневу от 1 декабря 1823 г. имеет в виду стихи Жуковского «Ангел и певец», адресованные приехавшей из Германии юной принцессе Шарлотте, невесте в. кн. Михаила Павловича (будущей в. кн. Елене Павловне).

Мне представляется скорее совпадением, чем наличием какой-либо внутренней связи, написание в те же дни слов «Жуковскому грех; чем я хуже принцессы Шарлотты...» со словами «Жуковский... царедворец»; тем более, что непосредственно за этим Пушкин дружески спрашивает: «Правда ли, что он Жуковский переводит Гяура?» (кстати, в черновом тексте письма абзаца о Жуковском нет).

Мелковато было бы для Пушкина такими язвительными стихами облегчать свою обиду на отсутствие писем.

Полагаю, что эти стихи выражают суждение отнюдь не Пушкина. Вслед за вопросом Тургеневу «Правда ли, что он переводит Гяура» Пушкин присовокупил: «а я на досуге пишу новую поэму «Евгений Онегин», где захлебываюсь желчью. Две песни уже готовы».

Я думаю, что интересующий нас фрагмент относится именно к «Евгению Онегину».

Напомню строфу XVI второй главы «Евгения Онегина», говорящую о дружбе Онегина с Ленским:

Меж ими всё рождало споры
И к размышлению влекло:
Племен минувших договоры,
Плоды наук, добро и зло
И предрассудки вековые,
И гроба тайны роковые,
Судьба и жизнь в свою чреду,
Всё подвергалось их суду.
Поэт в жару своих суждений
Читал, забывшись, между тем
Отрывки северных поэм,
И снисходительный Евгений,
Хоть их не много понимал,
Прилежно юноше внимал.

К этой строфе в черновиках романа примыкают следующие стихи:

От важных исходя предметов,
Касался часто разговор
И русских иногда поэтов.
Со вздохом и потупя взор,
Владимир слушал, как Евгений
наших сочинений,
Достойных похвал,
Немилосердно поражал.[1]

Процитированные стихи являются двумя первыми четверостишиями онегинской строфы

Дальше строфа на этом листе не развивалась, а через одиннадцать листов в этой же тетради[2] записана канва окончания строфы с уже конкретными выпадами Онегина против Жуковского и Крылова.

Третье четверостишие в онегинской строфе требует женских объемлющих рифм и между ними смежных мужских. Заканчивается строфа двумя смежными мужскими рифмами.

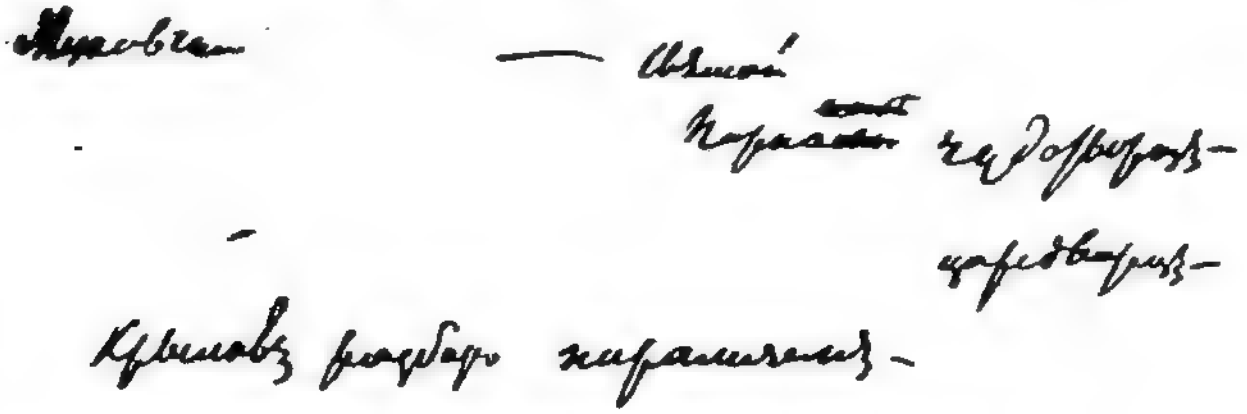
---

[1] Впервые напечатано П. И. Бартеневым в 1881 г. в «Русском Архиве», т. I, стр. 227; лучше В. Е. Якушкиным в «Русской Старине», 1884, июнь, стр. 562. См. его в академическом издании Пушкина «Евгений Онегин» под. ред. Б. В. Томашевского. 1937, т. VI, стр. 279.

[2] Тетрадь № 2369 по нумерации Всесоюзной библиотеки им. Ленина. То обстоятельство, что Пушкин продолжал строфу не тут же, — случай, далеко не единственный: он постоянно рассеивал свои черновики не только по разным листам, но и по разным тетрадям; это указывает лишь на то, что был какой-то перерыв в писании.

Подходит ли фрагмент «Жуковский святой» под эту форму?

В *таком* виде, как он печатался во всех изданиях, конечно, не подходит. Обращаемся к внимательному рассмотрению автографа.



Опытный глаз может установить, что хотя выше всего записан стих:

Жуковский святой

но записан он позднее, чем концы стихов

Парнаса чудотворец
царедворец

Но и эти слова тоже были написаны не сразу.

Прежде всего были записаны женские рифмы: *чудотворец* и *царедворец*, потом вставлено слово *Парнаса* и сделано какое-то исправление. Выше, на свободном месте, Пушкин записывает один из стихов, следующих за *чудотворцем:*

Жуковский святой

Ниже он написал один из двух заключительных стихов строфы, единственный полный:

Крылов разбит параличем.

Таким образом, конец строфы был намечен так:

Парнаса чудотворец
Жуковский святой

царедворец

Крылов разбит параличем.[1]

А вся строфа представляется в том виде как она дана выше (см. стр. 37).

Что разумеет стих «Крылов разбит параличем»? В 1823 г. (повидимому, в апреле) у Крылова было два удара паралича; «при втором покривилось его лицо», и «он больной дотащился до дома»[2] Олениных, где его стали выхаживать. Уже 1 мая 1823 г. Карамзин писал Вяземскому: «Крылов почти совсем здоров, но простился с баснями».[3]

Для читателей Крылов простился с баснями ранее. В 1819 г. было выпущено третье издание его басен с новой шестой частью, и после этого Крылов долго не печатал. За период с 1821 по 1823 г. им написано довольно много басен, увидевших свет лишь в 1825 г. в четвертом издании басен. Знала об этом публика только с начала 1824 г., когда Булгарин сделал об этом объявление.[4] Единственное, что было напечатано Крыловым в 1823 г., это его басня «Василек».[5] Крылов прозрачно намекал в ней, что своим выздоровлением он обязан императрице Марии Федоровне —

---

[1] Этот стих мог быть и последним в строфе.

[2] М. Е. Лобанов. Жизнь и сочинения И. А. Крылова. СПб., 1847, стр. 69—70.

[3] «Старина и Новизна», т. I, стр. 141.

[4] «Крылов, который так долго отдыхал на своих лаврах, намеревается издать вновь свои басни и прибавить седьмую часть, которая будет состоять из 20 новых басен» (№ 3 «Литературных Листков» 1824 г., вышедший в феврале). В следующем номере Булгарин дал поправку в том смысле, что новых басен написано уже 27 и в новом издании будет 30 или более.

[5] В «Сыне Отечества» 1823 г., ч. 86, с пометой «Павловск. 15 июня».

для поправления здоровья после паралича Крылов был перевезен в ее дворец в Павловск. На милость императрицы к Крылову отозвался (конечно, в рукописи) эпиграммой Рылеев:

Нет одобрения талантам никакого;
В России глушь и дичь.
О даровании Крылова
Едва напомнил паралич.

Впрочем, Рылеев перепечатал «Василек» в своей «Полярной Звезде на 1824 год».

Из всего сказанного ясно, что читательская публика имела все видимые основания считать, что Крылов перестал писать. И слова Онегина в такой же мере разумеют, вероятно, паралич литературный, как и телесный.

Смысл же ядовитых слов Онегина о Жуковском состоит в том, что Жуковский, которого все называют святым (вспомним обычные определения Жуковского самим Пушкиным: «Что за прелесть чертовская его небесная душа! Он *святой*, хотя родился романтиком, а не греком, и человеком, да каким еще!»[1] Или: «Вы увидите, какая прекрасная душа Жуковский»[2]), что Жуковский — чудотворец, т. е. творящий чудеса в поэзии (ср. обращения Рылеева именно в этом смысле к Пушкину: чародей, чудотворец),[3] Жуковский... стал царедворцем.

Эта точка зрения Онегина на Жуковского является отголоском, вероятно, общего мнения, довольно распространенного в декабристски настроенных, политически радикальных кругах; именно о таком отношении к Жуковскому-«царедворцу» рассказывает Мих. Алекс. Бестужев в своих «Записках». Он вспоминает, как на одном вечере (в 1825 г.) «зашла речь о Жуковском и как многие жалели, что лавры на его челе начинают блекнуть в тлетворной атмосфере; как от сожаления неприметно перешли к шуткам на его счет. — Ходя взад и вперед с сигарами, закусывая пластовой капустой, то там, то сям вырывались стихи с оттенками эпиграммы или сарказма, и наконец брат Александр ⟨Бестужев⟩, при шуме возгласов и хохота редижировал[4] известную эпиграмму, приписанную впоследствии[5] А. Пушкину:

Из савана оделся он в ливрею.
На пудру променял свой лавровый венец.
С указкой втерся во дворец,
И там пред знатными сгибая шею,
Он руку жмет камер-лакею...
Бедный певец!..[6]

Критике Жуковского декабристами посвящает исследователь творчества Жуковского Ц. Вольпе главу в своей вступительной статье к «Стихотворениям» Жуковского.[7]

Повидимому, такого же декабристского происхождения распространение в 1818 г. в виде самостоятельной эпиграммы четырех стихов из «Послания в Вену к друзьям» Милонова:

Жуковский пишет чепуху,
Державин спит давно в могиле,
Крылов молчит и уж не в силе
Сварить Демьянову уху.[8]

---

[1] Письмо Л. С. Пушкину от первой половины мая 1825 г.

[2] «Vous verrez quelle belle âme est ce Жуковский» — в письме к П. А. Осиповой от 29 июля 1825 г.

[3] Письма Рылеева к Пушкину от 12 января и 12 мая 1825 г.

[4] Слово rediger имеет значения: «сочинять, составлять, написать; быть редактором (журнала), редактировать, редижировать; сокращать, написать вкратце» (цит. по Полному французско-русскому словарю, составленному Н. П. Макаровым, изд. 12-е, СПб. 1906, стр. 895). В данном контексте оно, несомненно, означает «сочинил», «составил», т. е., очевидно, А. Бестужев импровизировал на этом вечере эпиграмму-пародию на Жуковского.

[5] Гербелем в берлинском и Огарёвым в лондонском изданиях Пушкина 1861 г. — *Т. З.*

[6] «Записки М. А. Бестужева». «Русская Старина», 1870, I, стр. 261. В другом, лучшем тексте приводит эпиграмму Ц. Вольпе во вступительной статье к изданным под его редакцией «Стихотворениям В. А. Жуковского», изд. «Советский Писатель», 1939, т. I, стр. XXXIV.

[7] В. А. Жуковский. Стихотворения. Том I. Вступит. статья, ред. и примеч. Ц. Вольпе. Л. «Советский Писатель», 1939, гл. 9, стр. XXX—XXXVI.

[8] «Послание в Вену к друзьям» Милонова напечатано впервые А. Максимовичем в изд. «Карамзин и поэты его времени И. Дмитриев, М. Милонов, Ю. Нелединский-Мелецкий, В. Пушкин. Стихотворения». Статьи, ред. и примеч. А. Кучерова, А. Максимовича и Б. Томашевского. Изд. «Советский Писатель». Библиотека поэта. Малая серия, № 7, 1936, стр. 306—307. О распространении «анонимной» эпиграммы из послания Милонова см. в указанной статье Ц. Вольпе, стр. XXXIII—XXXIV.

Сопоставим это общее мнение с личной оценкой Жуковского и его царедворства, сделанной Пушкиным. Что Жуковский уже несколько лет не писал, это был факт, который, кроме Онегина, отмечал и сам Пушкин: «Читал ли ты последние произведения Жуковского в бозе почивающего?» — пишет он в апреле 1820 г. Вяземскому; и в таком же роде: «Жуковского я получил», — пишет он летом 1824 г. брату, — славный был покойник, дай бог ему царствие небесное». Но тут и помину нет враждебного, издевательского отношения, как, очевидно, предполагалось в намеченных стихах «Евгения Онегина». Пушкин считал естественным, чтобы государство поддерживало писателей; в своем известном письме к Бестужеву (от мая — июня 1825 г.) поэт отвечает на его статью «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов» — в «Полярной Звезде на 1825 год». Приведу две цитаты из него: «*Ободрения у нас нет — и слава богу!*[1] Отчего же нет? Державин, Дмитриев были *в ободрение* сделаны министрами. Век Екатерины — век ободрения; от этого он еще не ниже другого. Карамзин кажется ободрен; Жуковский не может жаловаться, Крылов тоже. Гнедич в тишине кабинета совершает свой подвиг; посмотрим когда появится его Гомер. Из неободренных вижу только себя да Баратынского — и не говорю: слава богу!»

То, что меценатство не всегда губительно, Пушкин доказывает следующими словами: «Наши таланты благородны, независимы. С Державиным умолкнул голос лести — а как он льстил?

О вспомни, как в том восхищенье,
Пророча, я тебя хвалил:
Смотри, я рек, триумф минуту,
А добродетель век живет.

Прочти послание к Александру Жуковского 1815 года. Вот как русский поэт говорит русскому царю».

Пушкин показывал, что Державин и Жуковский хваля поучали, предостерегали монарха, т. е. он видел в Державине и Жуковском именно тот дух поэтических обращений к монарху, который мы позднее знаем у самого Пушкина. Во всех стихотворениях Пушкина, обращенных к Николаю I, которые так долго смущали наших исследователей и критиков, в последнее время, наконец, увидели их главную цель и, если угодно, оправдание: Пушкин под покровом хвалы царя всюду просит о декабристах.[2]

Почему же Пушкин в конце концов недоработал и бросил строфу «Онегина», о которой я говорю, строфу, в которой очень хорошо протягивались нити к будущему декабризму Онегина?

Конечно, потому, что он отнюдь не хотел задевать Жуковского, не столько даже в личном плане (Жуковский мог его понять), сколько в общественном. Вспомним слова Пушкина: «Я было на Полевого очень ощетинился за Невский Альманах и за пародию Жуковского»;[3] вспомним и как Пушкин выговаривал Кюхельбекеру за его пародирование Жуковского в «Шекспировых духах»: «Не понимаю, что у тебя за охота пародировать Жуковского. Это простительно Цертелеву, а не тебе. Ты скажешь, что насмешка падает на подражателей, а не на него самого. Милый, вспомни, что ты, если пишешь для нас, то печатаешь для черни; она принимает вещи буквально. Видит твое неуважение к Жуковскому и рада».[4]

Пушкин не мог допустить, чтобы читатели имели возможность сделать ложные выводы об его отношении к Жуковскому на основании слов Онегина.

Т. ЗЕНГЕР

---

[1] Цитата из Бестужева, которую далее Пушкин опровергает.

[2] Правильное осмысление стихотворения Пушкина «Стансы» («В надежде славы и добра») как „призыва «милости к падшим»" принадлежит В. Я. Стоюнину (в его книге «Пушкин», 1880, стр. 294). Это высказывание Стоюнина было основательно забыто. В наши дни Б. В. Томашевский сделал глубокий и детальный анализ стихотворений «Стансы» («В надежде славы и добра»), «Друзьям» («Нет, я не льстец, когда царю») и «Герой», с привлечением их черновиков, и бесспорно доказал, что эти стихотворения являются своеобразным ходатайством за декабристов (Б. В. Томашевский «Из Пушкинских рукописей» — Литературное Наследство, 1934, № 16—18, стр. 303—306).

[3] Письмо к Вяземскому от конца марта — начала апреля 1825 г.; Пушкин разумеет «Элегию» Полевого — пародию на «Сельское кладбище» Жуковского.

[4] Письмо от начала декабря 1825 г.

Пушкин
создатель русского литературного языка
и родоначальник новой русской литературы

Д. БЛАГОЙ

ПУШКИН — РОДОНАЧАЛЬНИК НОВОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Пушкин пришел в литературу под знаком самой передовой, революционной идеологии своего времени, под знаком декабризма. Эта начальная зарядка сообщила великую прогрессивность, огромную поступательную силу всей последующей литературной деятельности Пушкина. В течение столетия по разным причинам — цензурным, тенденциозности биографов, уничтожения и утери важнейших документов, начиная с автобиографических записок самого Пушкина — степень участия его в движении декабристов, его роль в нем, как правило, недооценивались. Между тем, как красноречиво свидетельствуют найденные за последнее время и вновь обнаруживаемые многочисленные материалы, роль эта была исключительно велика.

С обычным лаконизмом — всего в трех словах и в то же время предельно точно — определил ее знаменитым стихом своего «Ариона» сам Пушкин: «Пловцам я пел». Действительно, на основании свидетельств современников, показаний самих декабристов, опубликованных за последние годы секретных архивных данных, можно без преувеличения сказать, что Пушкин, хотя организационно никак не участвовал в движении, по существу был как бы *третьим* — поэтическим — вождем декабризма, как политическими его вождями были Рылеев и Пестель.

По началу, до ссылки, Пушкин идейно примыкает к умеренному декабристскому крылу — кругу Николая Ивановича Тургенева. Самое сильное политическое стихотворение Пушкина этого периода — ода «Вольность» — по существу представляет собою идейное credo этого круга. Однако уже в той же «Вольности» непосредственный революционный пафос перехлестывает относительную умеренность политической программы.

В ссылке, на юге, в период волны буржуазно-национальных европейских революций, в общении с кругами южных декабристов, Пушкин быстро революционизируется.

По жадному стремлению к немедленному действию, к тому, чтобы как можно скорее, говоря его собственными словами в стихах этого времени, «причаститься кровавой чаше» революции, по радикальности социально-политических взглядов, яркое свидетельство чему — недавно обнаруженные замечательные записи дневника Долгорукова, Пушкин в это время является одним из «крайних» среди людей декабризма.

Однако там же, на юге, Пушкин один из первых начинает сознавать основную слабость и европейских буржуазных национально-освободительных вспышек и, в еще более сильной степени, движения русских дворянских революционеров — неучастие в нем народных масс. По на-

чалу, ученик Вольтера и вместе с тем романтически настроенный индивидуалист, Пушкин склонен обвинять в этом пассивность, долготерпение и покорность самих «народов» (вспомним окончание его «Сеятеля» — «Паситесь, мирные народы...»). Позднее, в своих оценках «трагедии» 14 декабря «взглядом Шекспира», он поймет это как роковой порок самого декабризма. Но, независимо от этих интерпретаций, уже в 1825 г. Пушкину, как около этого же времени другому великому его современнику Грибоедову, ясно одно: только то движение может победить, которое осуществляется вместе с народом, сильно его поддержкой — «мнением народным». Именно в этом заключается идейный тезис, философия истории пушкинского «Бориса Годунова». И Грибоедов и Пушкин уже сознавали то, что с исчерпывающей четкостью скажет о декабристах Ленин: «Узок круг этих революционеров. Страшно далеки они от народа».

Личное чувство Пушкина к «братьям, друзьям, товарищам» — декабристам до конца останется неизменным, но в своей литературной деятельности Пушкин полностью преодолевает «узость» декабризма, «страшную» оторванность дворянских революционеров от народа. И только потому, что Пушкин стремился делать и делал свое основное жизненное дело не без народа и не мимо народа, а с народом, в предельной близости к народному слову, к народному духу, смог он стать родоначальником новой, подлинно национальной русской литературы.

Но уже Белинский подчеркивал, что народность Пушкина отнюдь не является той «простонародностью», которую усиленно проповедывали реакционеры николаевского времени. Действительно «народность» Пушкина не имеет ничего общего не только с отказом от образованности и культуры, но и вообще с так называемым «опрощением».

Это сказалось почти с самых первых шагов литературной деятельности Пушкина.

* * *

Если почти вся наша литература XVIII в. развивалась под знаком резкого пренебрежения к «подлому», «непросвещенному» народному творчеству, то в конце века в литературе, наоборот, усиленно заговорили о народности. Под знаком народности была даже сделана попытка преобразовать все наше стихосложение. В «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищев — писатель, который один из всех своих современников действительно стремился к созданию новой русской литературы как литературы народной, резко выступил против рифмованного ямбического стиха, в качестве основного стихотворного размера, присвоенного нашей поэзии Ломоносовым. При этом вопрос ставился не только о данном стихотворном размере, а (как это позднее в своих статьях о Радищеве прямо подчеркивал Пушкин) о коренной перемене всего русского стихосложения — замене ломоносовской литературной традиции, канонизованной всем последующим развитием нашей поэзии XVIII в., стихосложением более свойственным «российскому языку». Этот призыв имел свой отклик: в 90-е годы XVIII в. появляется ряд произведений, авторы которых стремятся писать их коренным «русским» народным размером («Илья Муромец» Карамзина и др.). В числе их находится и позднейшая поэма самого Радищева «Бова». По этой же линии пошел было и юноша Пушкин. В одном из первых же своих крупных замыслов он осознанно идет путями Радищева: принимается за собственную сказочно-богатырскую поэму на сюжет того же «Бовы», которую пишет размером Карамзинской «богатырской сказки» «Илья Муромец», по уверению самого Карамзина, кстати, ошибочному, полностью совпадающим со стихом наших былин.

Однако Пушкин, видимо, инстинктивно почувствовал ложность такого пути, заключающуюся в тенденции противопоставить народную — фольклорную — традицию традиции литературной, почувствовал, что проблема создания новой русской национальной литературы может быть осуществлена путем не противопоставления этих традиций, а их взаимопроникновения, слияния, синтеза. «Бова» был брошен почти в самом начале. Больше того, своим первым же крупным произведением, доведенным до конца и открывающим собой пушкинский период нашей литературы и тем самым всю нашу новую литературу вообще, — также сказочно-богатырской поэмой «Руслан и Людмила» Пушкин прямо решает спор Радищева с Ломоносовым в пользу последнего. Как бы условна и недостаточна ни была сейчас для нас народность «Руслана и Людмилы», не приходится забывать, что на некоторых современников эта поэма производила впечатление «мужика» в «благородном собрании». Между тем фольклорность содержания облекается здесь Пушкиным в наиканоничнейшую литературно-ломоносовскую стихотворную форму — четырехстопного рифмованного ямба (то, что форма эта дана в необычном жанровом употреблении, в данном случае, не так существенно). В дальнейшем Пушкин не откажется и от исканий Радищева и его последователей в области «настоящего русского стиха», даже готов признать за последним право на будущее; сам он в 30-е годы напишет ряд произведений народным стихом («Песни западных славян», «Сказка о рыбаке и рыбке» и, в особенности, «Сказка о попе и его работнике Балде»). О замечательном проникновении Пушкина в стихию народно-песенного творчества свидетельствует тот факт, что в числе записанных их народных песен, переданных известному собирателю П. В. Киреевскому, находится одна, написанная им самим, — однако исследователи-специалисты так и не могут угадать ее. Но именно венец русской стихотворной культуры XVIII в. — ломоносовский четырехстопный ямб, на протяжении всего развития нашей книжной поэзии XVIII в. достигнувший наибольшей художественной разработки, максимального усовершенствования, становится основной — от «Руслана и Людмилы» до «Медного всадника» — стихотворной формой Пушкина.

Путь, на который Пушкин стал уже «Русланом и Людмилой», четко и осознанно формулируется им в 1825 г. в одной из первых же его печатных критических статей «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен Крылова», написанной в один из самых критических периодов идейно-художественного развития Пушкина — в месяцы особенно напряженной работы над «Борисом Годуновым». Пушкин высказывает здесь свое известное суждение о природе нашего литературного языка и его историческом развитии: «Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились и *такова стихия, данная нам для сообщения мыслей*» (последние слова подчеркнуты самим Пушкиным). И в этом Пушкин снова опирается на Ломоносова, слог которого, по его словам, «заемлет главное достоинство от глубокого знания книжного славянского языка и от счастливого слияния оного с языком простонародным».

Принцип «сближения», «слияния», синтеза книги и устного «простонародного» слова, культуры и народной жизни, литературы и народного творчества становится основным руководящим принципом всей писательской деятельности Пушкина. Создание новой национальной, подлинно-народной русской литературы ни в какой мере не было для Пушкина отказом от достигнутого, от предшествующей литературной культуры — так, до известной степени, ставился вопрос Радищевым в его отношении к ломоносовской традиции. Для Пушкина это было, наоборот, всемерным продолжением, углублением, развитием ее, подведением под нее

широчайшей народной базы, уничтожением образовавшегося в XVIII в. разрыва между народом и европеизированной частью общества, синтезом в единой национальной литературе европейского просвещения и народной жизни, народного характера. Это определяет отношение Пушкина к литературному прошлому.

* * *

Своим отношением к литературе XVIII в. Пушкин дает замечательный образец предельно-критического и одновременно подлинно-творческого усвоения литературного наследства. В период почти всеобщего преклонения перед корифеями нашей литературы XVIII в., лет за десять до «Литературных мечтаний» Белинского, когда сам мальчик Белинский еще безоговорочно преклоняется перед Державиным и безусловно предпочитает пушкинскому «Борису Годунову» «Димитрия Самозванца» Сумарокова, Пушкин уже выступает с требованием суровой критической переоценки — «египетского суда» в отношении всей нашей прошлой литературы. Мало того, предваряя и в основном предопределяя этот «египетский суд» (на пушкинских суждениях и отрицаниях воспиталась критическая мысль Белинского), сам он дает ряд исключительно резких оценок всех «кумиров» литературы XVIII в. Достаточно напомнить хотя бы его известный отзыв о Державине в частном письме 1825 г. Отзыв этот отличается такой пугающей разрушительной силой, что, когда Чернышевский ровно 30 лет спустя и через 10 лет после статей о Державине Белинского захотел перепечатать его, полностью с ним солидаризируясь, в своих известных статьях о Пушкине в «Современнике», цензура его вычеркнула. Неизменно отрицательно оценивал Пушкин и всю предшествующую ему нашу литературу в целом. В год появления «Литературных мечтаний» Белинского сам он, как известно, набросал план историко-литературной статьи под выразительным и на первый взгляд даже несколько шокирующим названием «О ничтожестве литературы русской».

И, на ряду с этим, литературная деятельность Пушкина исторична глубочайшим образом и во всех отношениях. Творчество Пушкина всеми корнями уходит в почву национальной культуры, национальной литературы. Пушкин решительно отрицает в нашей литературе XVIII в. отсутствие народности, ее классовую, даже больше того — кастовую, ограниченность (придворный характер нашего классицизма, салонно-дворянскую узость Карамзина и его школы), узко прикладной и антиреалистический характер ее эстетических норм с их обязательными требованиями пользы и подражания изящной природе; осуждает ее ученическую подражательность; подчеркивает художественную неполноценность («кумир Державина ¼ золотой, ¾ свинцовый»). И в то же время нет ни одного положительного, исторически прогрессивного элемента, выработанного нашим литературным прошлым как в литературно-идейном, так и в чисто художественном отношении, который не был бы усвоен Пушкиным, ни одной значительной идейной или художественной проблемы, выдвинутой нашей допушкинской литературой, которая не была бы им воспринята и замечательно разрешена.

Так, одной из характернейших черт всего процесса нашего литературного развития XVIII в. было традиционное западничество — ориентация на культуру и литературу стран с более развитыми формами исторической и общественной жизни. При этом западный горизонт русских писателей XVIII в. все расширялся; равным образом все уменьшалось хронологическое отстояние русской литературы от литератур европейских. В первой половине века материалом для учебы и объектом для

подражания была по преимуществу французская литература, главным образом великие французские классики XVII в. Во времена Радищева и Карамзина в неменьшей степени ими становятся немецкая и английская, при том писатели — почти или даже и вовсе современники: Руссо, Стерн. Свою знаменитую поездку за границу Карамзин совершает во всеоружии сведений о современной ему европейской культуре. Однако, несмотря на это, в Европе эпохи французской революции и критической философии Канта он оказывается со своими вкусами, интересами, стремлениями все еще весьма архаичным. Он считает своим непременным долгом при проезде через Кенигсберг посетить Канта, но по плечу ему оказывается не «всесокрушающий Кант», как, с чужих слов, он его называет, а пиэтист и мистик Лафатер. В Веймаре он всячески добивается встречи с Виландом и довольствуется тем, что видит Гете издали в окне.

Пушкин создает новую русскую литературу в теснейшем литературно-идейном общении с великанами Запада. Вольтер — традиционнейший Вольтер нашего XVIII в., — Байрон, Шекспир, Вальтер-Скотт — имена, которые отмечают собой вехи, основные этапы его творческого пути. Однако, не в пример Карамзину, Пушкин, действительно, стоит на высотах всей современной ему европейской мысли и культуры. Отношение Пушкина к величайшим западным гениям — не отношение ученика к учителям (подражает им Пушкин только в ранние годы своей литературной деятельности), а равного к равным. Если Пушкин и использует широчайшим образом их творческий опыт, то в этом использовании нет и тени раболепного преклонения перед великими образцами. Высочайшая оценка Пушкиным гениев Байрона, Гете, Шекспира не исключает критического к ним отношения, подчас даже шутливой пародии, тонко вскрывающей некоторые уязвимые места их великих созданий (вспомним пародирование Байрона в «Странствиях Онегина», Шекспира в «Графе Нулине», легкую пародическую окраску «Новой сцены из Фауста»). Первым из наших писателей Пушкин не только берет от Запада, но и сам начинает давать Западу (вспомним восторженную оценку Пушкина Проспером Мериме, для которого его творчество — высшая, равносильная античности школа художества). Наконец, сентиментально-мечтательное «всечеловечество» Карамзина в творчестве Пушкина возносится на высоту подлинного художественного интернационализма — дара постижения разнообразнейших эпох и культур, способности понять и перечувствовать, как свое, все чужое, братски откликнуться на все голоса мира.

Впитал в себя Пушкин и высшее из того, что дала литература XVIII в. в области общественно-политической мысли. Проблематику, а отчасти и поэтику своих «вольных стихов» декабристского периода сам Пушкин, как известно, прямо связывает с традицией Радищева.

Одной из самых популярных и для своего времени прогрессивных тем нашей поэзии XVIII в. была тема Петра, разрешаемая не только в плане показа идеального образа героя, но и в качестве основной эпической, национально-исторической темы вообще. Без преувеличения можно сказать, что художественная мысль на протяжении целого века развития нашей поэзии трудится над адэкватным воплощением образа и темы Петра. Однако все попытки наших писателей XVIII в. овладеть этой темой заканчиваются неудачей. И «Петрида» Кантемира, и грандиозно задуманное эпическое полотно — «Петр Великий» Ломоносова остаются не только неоконченными, но и наименее художественно сильными произведениями обоих писателей. Эпические поэмы Хераскова, с их Казанью, Иоанном и Владимиром вместо Петра и Полтавы, хотя и окончены, но представляют собой если и не шаг назад, то

явный шаг в сторону. Уже во время Пушкина появляется ряд благополучно завершенных «Петриад», но о них точно сказал в своей эпиграмме Батюшков:

Как странен здесь судеб устав!
Певцы Петровых дел — несчастья жертвы:
Наш Пиндар кончил жизнь, поэмы не скончав,
Другие живы все, но их поэмы мертвы!

Пушкин, как известно, настойчиво возобновляет в своем творчестве тему Петра, замечательно разрешая ее в «Стансах» («В надежде славы и добра...»), в «Полтаве». Причем в обоих этих произведениях образ и тема Петра даны именно в том наиболее прогрессивном аспекте — не просто могучего самодержца, а идеального вождя-просветителя, могуче двинувшего вперед свой народ, вечного работника на пользу своей страны, — в каком они заданы в произведениях Ломоносова и Державина:

Строитель, плаватель, в полях, в морях герой
(Ломоносов).

... вождь, законодатель,
Строитель, плаватель, работник, обладатель.
(Державин).

Вспомним знаменитое пушкинское:

То академик, то герой,
То мореплаватель, то плотник,
Он всеобъемлющей душой
На троне вечный был работник.

Но Пушкин не только художественно осуществляет заданную вековой традицией тему. В своем дальнейшем творчестве он замечательно развивает и углубляет образ Петра. Петр был одним из самых отвлеченно «высоких» образов нашей литературы XVIII в., наделялся почти божескими атрибутами: «Он бог, он бог твой был, Россия» (Ломоносов). В пушкинском «Арапе Петра Великого» Петр материализуется Пушкиным, ставится на землю, очеловечивается: «Пока закладывали лошадей, Ибрагим вошел в Ямскую избу. В углу человек высокого росту, в зеленом кафтане, с глиняною трубкою во рту, облокотясь на стол, читал гамбургские газеты». Наконец, в «Медном всаднике» замечательно углубляется понимание существа исторической деятельности Петра. Показывается оборотная сторона медали с вычеканенным на ней «божественным» ликом царя-героя. «Герой Полтавы» предстает в другом своем аспекте — «истукана» самодержавия (кстати, слово «истукан», и именно в таком его употреблении, — любимое словцо Радищева), топчущего своим *медным конем бедного труженика Евгения.*

Это уже начало нашего понимания двух сторон в деятельности Петра.

Одна из самых основных исторических и художественных заслуг Пушкина — внесение им в литературу подлинной народности — была уже в какой-то степени предварена Фонвизиным (фонвизинского «Недоросля» Пушкин прямо и настойчиво называл «комедией народной») и, в особенности, Крыловым, о котором опять-таки сам Пушкин неизменно отзывался как об «истинно-народном поэте» нашем. Однако вместе с тем Белинский, который так же, и подчас почти теми же словами, подчеркивал народность басенного творчества Крылова, справедливо отмечал

огромную разницу между этой народностью и народностью Пушкина. Крылов замечательно выразил своим творчеством «одну только сторону русского духа» — национального психического склада, национального характера; Пушкин отразил в своем творчестве всю полноту его: «Поэзия Крылова, и в эстетическом и национальном смысле, должна относиться к поэзии Пушкина, как река, пусть даже самая огромная, относится к морю, принимающему в свое необъятное лоно тысячи рек и больших, и малых».

Разница между народностью Пушкина и народностью Крылова, пожалуй, с особенной наглядностью выступает на построении Пушкиным одного из самых народных, во всех смыслах, образов его творчества — образа Пугачева. В статье 1825 г. («О предисловии г. Лемонте...») Пушкин определяет «отличительную черту» народного духа, отраженную Крыловым: «Какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться». Этой «отличительной чертой» Пушкин щедро оделил Пугачева «Капитанской дочки».[1] Однако этой одной чертой образ пушкинского Пугачева далеко не исчерпывается. Пугачев в изображении Пушкина отличается вольным мятежным духом, героическим хладнокровием и удалью, орлиной широтой натуры (вспомним рассказываемую им аллегорическую сказку об орле и вороне, вспомним его слова Гриневу: «Казнить так казнить, жаловать, так жаловать: таков мой обычай»), справедливостью («Кто из моих людей смеет обижать сироту?.. Будь он семи пядень во лбу, а от суда моего не уйдет», и ниже о Швабрине: «Он узнает, каково у меня своевольничать и обижать народ»), беспощадностью по отношению к врагам и, вместе с тем, замечательной памятью на добро, удивительным великодушием в отношении ласково обошедшегося с ним в свое время Гринева.

Даже такое, казалось бы, специфически пушкинское явление, как шекспиризм «Бориса Годунова», предопределено в какой-то мере традицией нашего XVIII в. Задача усвоить Шекспира русской литературе, создать русское шекспировское произведение была поставлена уже Сумароковым. Разумею не его всем известную искажающую переделку шекспировского «Гамлета», а гораздо более интересную и почему-то до сих пор оставлявшуюся в тени попытку создать русскую шекспировскую пьесу на историческом материале, чрезвычайно близком к эпохе пушкинского «Бориса Годунова», — трагедию «Димитрий Самозванец — действительно, одно из наиболее значительных и долговечных его драматургических произведений: его ставили на сцене еще во времена Пушкина. Эта трагедия покажет вам Шекспира», с гордостью заявлял одному из своих знакомых сам Сумароков. Попытка «показать Шекспира» в рамках классицистической поэтики, понятно, удаться не могла, хотя некоторое явное давление на эту поэтику Шекспир в пьесе и оказал. Вторым важным моментом в истории русского шекспиризма был карамзинский перевод «Юлия Цезаря» и вообще самая восторженная пропаганда творчества Шекспира Карамзиным, как в предисловии к этому переводу (предисловии, верности которого столь удивлялся позднее, не подозревая о том, кто его автор, Белинский), так и в целом ряде других своих произведений в стихах и в прозе. Карамзин равным образом попытался дать историческое произведение шекспировского порядка в своей, также одно время исключительно популярной, повести «Марфа Посадница». Но, несмотря на то, что под рядом теоретических положений, даваемых Карамзиным в предисловии к этой повести, подписался бы и Пушкин, что в заключении ее уже обыграна в схожей ситуации знаменитая концовка пушкинского «Бориса Годунова» («народ безмолвствует»), «показать

[1] См. ниже статью Б. В. Томашевского «Пушкин и народность».

Шекспира» Карамзину в рамках своей сентиментальной поэтики так же не удалось, как и Сумарокову.

Дать русской литературе произведение подлинно шекспировской силы и широты смог только реалист Пушкин. Однако, как видим, «Борис Годунов» Пушкина оказывается последним завершающим звеном в целой цепи упорных усилий полувекового процесса нашего литературного развития в области усвоения русской литературой художественного наследия Шекспира.

Но именно все это лишний раз подчеркивает, что творческие искания и осуществления Пушкина не были произволом гениального ума, что Пушкин откликался и удовлетворял ими коренные потребности, издавна поставленные перед собой нашей литературой, а значит, и всем нашим историческим развитием.

Наконец, Пушкин до конца разрешил изначала стоявшую перед нашей литературой задачу полного овладения самым материалом словесного искусства — языком, стихом, художественным образом.

Уже Сумароков выдвинул в качестве норм искусства античные лозунги — естественности, ясности, точности и простоты, которые станут руководящими художестзенными принципами Пушкина. «Что похвальняй естественныя простоты, искусством очищенной, и что глупяе сих людей, которые вне естества хитрости ищут».

Чувствуй точно,
Мысли ясно,
Пой ты просто
И согласно —

поучает он своих учеников. Его идеал — чуждая всякого «противного естеству» «лишнего витийства», «прекрасная простота». Однако художественно осуществить все это смог не «слабое дитя чужих уроков», как называл его Пушкин, холодно рассудочный, вяло прозаический классицист Сумароков, а лишь подлинно великий художник-классик — сам Пушкин.

Одним из основных художественных недочетов всей нашей литературы XVIII в. была экстенсивность формы — несоответствие поэтической мысли и огромного количества художественно-словесного материала, затраченного на ее выражение. Почти вся наша литература XVIII в., с ее «Россиадами», «отменно длинными, длинными, длинными» романами, грандиозными одами, являет собой даже в ее замечательных созданиях многочисленные образцы как бы допотопных словесных гигантов с огромным туловищем и маленькой головой. Достаточно напомнить, что ода Державина «Водопад» по своему объему почти равна «Медному всаднику» (меньше только на 21 стих, а другая его ода «Изображение Фелицы» меньше всего на один стих), что знаменитое в свое время «Послание к женщинам» Карамзина почти равно «Водопаду». А поэтическая идея этого послания заключается лишь в том, что Карамзин галантно слагает все свое творчество к ногам «прекрасного пола». Остатки этой гигантомании мы обнаруживаем еще даже у непосредственных литературных учителей Пушкина — Батюшкова, Жуковского. Пушкин первый создает в своем творчестве абсолютно гармоничные художественные организмы, перерабатывает все эти завещанные ему предшествующей литературой «груды прозы и стихов», огромные залежи словесной руды в чистое золото поэзии.

Об интенсивности пушкинской формы, о предельной силе его художественного лаконизма, о котором Гоголь сказал: «в каждом слове бездна пространства, каждое слово необъятно, как поэт», можно составить наглядное представление, если сопоставить, например, его уже упоминавшиеся «Стансы» с поэмой Ломоносова «Петр Великий». Анализ,

на котором, конечно, сейчас останавливаться нет возможности, показывает нам, что «Стансы», в части характеристики Петра, представляют собой своего рода экстракт, художественную выжимку из этой знаменитой и прекрасно известной Пушкину поэмы. Но одно и то же, если даже не меньшее, количество поэтических идей облечено Ломоносовым в две грандиозные по объему песни — в целые 1070 строк. Пушкину оказалось достаточно для этого всего лишь пяти четверостиший.

Пушкин вообще, как, может быть, никто из всех его современников, знал и помнил всю предшествующую ему нашу литературу, в особенности, поэзию. По поводу выражения «хладный скопец» в «Бахчисарайском фонтане» сам он как-то писал Вяземскому: «Меня ввел во искушение Бобров», и шутя добавлял: «мне хотелось что-нибудь у него украсть». Некоторые позднейшие исследователи с торжеством обнаруживали в творчестве Пушкина многое множество таких «хладных скопцов». Лет пятнадцать тому назад появилась даже специальная статья под вызывающе сенсационным заглавием «Плагиаты Пушкина». Между тем дело тут, конечно, не в плагиатах, а в том, что замечательный художественный синтез Пушкина впитал в себя весь коллективный опыт предшествующего и современного ему литературного развития. Создавая великую национальную сокровищницу своего творчества, Пушкин ощущал себя полновластным хозяином, свободно распоряжающимся всеми накопленными литературными средствами, черпая потребное ему добро всюду, где бы он его ни находил.

Пушкин, конечно, не выдумывал заново весь свой литературный язык, всю свою образно-поэтическую фразеологию. Да эти отдельные заимствованные элементы именно в контексте пушкинского творчества только и начинали жить своей настоящей жизнью, впервые и совсем по новому реализовали потенциально заключенную в них возможность художественной выразительности. Что нужды, что в знаменитом обращении Пушкина к Медному всаднику «О, мощный властелин судьбы» последнее словосочетание было дано русскому литературному языку Карамзиным? что им же подсказана завершающая реплика умирающей Земфиры «Умру любя»? Именно у Пушкина эти удачно найденные словесные сплавы зазвучали надлежащим образом, обрели свою настоящую художественную мощь (в одной из повестей Карамзина «властелином судьбы» автор называет всего лишь супруга героини; в одном из его же шутливых стихотворений пасторальная Хлоя, весьма скоро изменившая своему «нежному пастушку», пишет рукою на песке: «люблю — люблю — умру любя»).

Белинский сравнивал Пушкина с «морем», вобравшим в себя «все реки и ручейки» предшествующего литературного развития. Непосредственное изучение материала полностью подтверждает это замечательное по образной точности сопоставление.

В критике одно время спорили о том, был ли Пушкин литературным зачинателем, или только литературным завершителем. Для нас сейчас подобный спор выглядит попросту смешным. Но именно потому, что Пушкин впитал в себя все живые истоки, все сколько-нибудь значительные элементы предшествующего ему литературного развития, смог он стать, по словам Горького, «началом всех начал» нашей последующей литературы.

* * *

Роль Пушкина как зачинателя, родоначальника нашей новой литературы общеизвестна. Сообщив своему творчеству подлинную и всестороннюю народность, сделав его «поэзией действительности» — органом художе-

ственного самосознания общества, освободив свою творческую мысль от всякого рода условных пут и оков, налагавшихся различными литературными «сектами», школами, направлениями, явив в своих созданиях высшие образцы оригинальности, самобытности, наконец, изваяв замечательную художественную форму русского слова и русского стиха, впервые до конца обнаруживших под его резцом все безграничные возможности, все неисчерпаемые богатства, в них заключенные, — Пушкин тем самым раз навсегда поднял нашу литературу на новый, неизмеримо более высокий уровень, — «русская литература в одном человеке выросла на целое столетие», замечал Островский, — внес в нее новые качества, с этого времени неотъемлемо ей присущие.

Именно всем этим Пушкин и сделал русскую литературу *великой* русской и вместе с тем мировой литературой, дал возможность последующим писателям развертываться в *великих*, мировых писателей, — возможность, которой были еще лишены, скажем, крупнейший поэт XVIII в. Державин, крупнейший сатирик Фонвизин.

* * *

Переходя от этого общего влияния, оказанного Пушкиным на весь ход и развитие нашей литературы, к рассмотрению конкретного воздействия на последующее литературное развитие отдельных областей пушкинского творчества и, еще уже, отдельных произведений Пушкина, мы сразу же сталкиваемся со следующим фактом.

Подавляющее большинство, притом самых замечательных, самых зрелых созданий Пушкина не имеют, так сказать, прямого литературного потомства. Так, «Евгений Онегин» Пушкина остается во всей нашей литературе единственным не только непревзойденным, но и не повторенным образцом «романа в стихах». Имеются, правда, отдельные совершенно незначительные в художественном отношении чисто эпигонские попытки подражать ему. Но их не приходится принимать во внимание; ведь наша классическая литература складывается не из подражателей, а из продолжателей Пушкина. Такими же одинокими гигантами оказываются и почти все наиболее зрелые и совершенные создания Пушкина — «Борис Годунов», «Полтава», маленькие трагедии, «Медный всадник». Трагедийный театр Пушкина и в целом не оказал определяющего влияния на жанровые пути развития нашей драматургии, в основном пошедшей по линии бытовых пьес Гоголя, Островского.[1] И тем не менее воздействие всех только что названных произведений Пушкина на русскую литературу в целом громадно. Только воздействие это, как правило, идет не по прямой линии.

Художественно-жанровое своеобразие тех или иных произведений Пушкина — факт его личной творческой биографии, обусловленной историческими причинами его художественного развития. И в своих созданиях Пушкин давал не застывшие образцы для подражания, — оригинальность, самобытность была в числе основных заветов, оставленных им последующим писателям, — а обогащал сознание нашей литературы великим множеством вносимых им новых художественных идей, указывал новые пути развития, открывал новые области художественной разработки — целые новые миры художественности. Многообразие этих путей, обилие этих новых миров, впервые художественно открытых Пушкиным, громадно. И Пушкин был первым насельником этих миров.

---

[1] См. ниже статью С. М. Бонди «Драматургия Пушкина».

«Пушкин в своих созданиях оставил нам множество образцов, типов... того, что совершилось потом в нашей словесности», сказал в своей пушкинской речи 1880 г. Тургенев. «В Пушкине кроются все семена и зачатки, из которых развились потом все роды и виды искусства во всех наших художниках», замечал около этого же времени Гончаров.

Действительно, едва ли найдем мы другого писателя, который в своем настоящем с такой силой концентрации собрал бы все литературное прошлое и с такой полнотой — притом не только в «семенах и зачатках», а уже в прорастаниях, в побегах, в основных линиях развития — нес бы будущее нашей литературы.

Современность — «поэзия прозы», поэзия реальной жизни, мир униженных и оскорбленных, стихия крестьянской жизни — и национально-исторический мир; великие социально-исторические конфликты и мир переживаний уединенной человеческой души, охваченной всепоглощающей идеей-страстью, ставшей ее судьбой, ее внутренним роком, — таков неисчерпаемый материал, впервые художественно внесенный в нашу литературу Пушкиным, впервые — в «Онегине», «Станционном смотрителе», «Медном всаднике», «Борисе Годунове», «Арапе», «Истории села Горюхина», «Дубровском», «Русалке», «Капитанской дочке», «Сценах из рыцарских времен», маленьких трагедиях — подвергнутый художественной разработке. И каждая из этих областей находила в дальнейшем развитии нашей литературы своих великих художников — замечательных продолжателей пушкинского зачина — Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Гончарова, Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Льва Толстого, Горького; изумляющий по силе и глубине проникновения психологический анализ маленьких трагедий предваряет собой психологизм романов Достоевского.

Тот же, не имеющий прямых жанровых потомков, «Евгений Онегин» сыграл исключительно большую роль в развитии нашей прозы, в истории русского романа. И это закономерно. Свой роман о современности Пушкин начал в стихах, сам сознавая огромную трудность этого задания («пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница»), по ряду причин. Едва ли не основной причиной являлось то, что молодой Пушкин полностью был связан с нашей стиховой культурой, именно в его руках достигшей уже к этому времени замечательного совершенства; наоборот, русская проза была еще к этому времени почти совершенно не разработана («Чья проза лучшая в нашей литературе?.. Карамзина. Это еще похвала не большая»). Должны были появиться «Повести Белкина», как раз выросшие на полностью преодоленной и отвергнутой ими карамзинской прозаической культуре, «Пиковая дама», «Капитанская дочка», выросшие на основе всего творчества Пушкина повести Гоголя, чтобы лермонтовский роман о герое времени мог быть осуществлен в прозе. Но, помимо этого, стихи как художественный материал оказались чрезвычайно пригодны Пушкину и еще в одном отношении. Ведь он первый отважился у нас в литературе открыть своим «Онегиным» «поэзию прозы», поэзию действительности (словосочетание, в котором мы привыкли ставить ударение на слове «действительность», тогда как оно должно стоять и на слове «поэзия»).

Исторически обусловленная переходность жанра «Онегина» не помешала ему стать под руками гениального мастера одним из величайших мировых созданий, но она же сложила и его неповторимую индивидуальность, единственность. С другой стороны, то, что основные художественные образы «Онегина» с такой силой и полнокровностью вошли в дальнейшую русскую прозу, что «Онегин» в целом оказал столь определяющее влияние на развитие последующего русского ро-

мана, лучше всего доказывает, что труднейшее художественное задание Пушкина дать роман, именно *роман* в стихах, увенчалось блестящим успехом.

Наша литература в дальнейшем своем развитии на протяжении XIX в. вообще двигалась в основном к прозе. Движение это замечательно предварено и, как видим, в огромной степени предопределено художественной эволюцией Пушкина с его переходом от лирических южных поэм к жанрам — «*романа* в стихах», стихотворных «петербургских *повестей*»; от стихов — в 20-е годы, к прозе — в 30-е. В этом находит свое объяснение и тот, на первый взгляд удивляющий факт, что из всех поэм Пушкина (не считая большого, но не очень продолжительного во времени и по преимуществу эпигонского влияния «Кавказского пленника») наибольшее и особенно длительное влияние, притом по прямой жанровой линии, оказала наиболее «прозаическая» из них — «Домик в Коломне.»[1]

* * *

Русская литература до Пушкина совсем не создала, за исключением двух-трех комедийных персонажей Фонвизина да складывавшейся одновременно с «Евгением Онегиным» комедии Грибоедова, художественно типических образов.

Художественно типические, широчайше объективные, в самом лучшем значении этого слова, обобщения русской действительности были впервые даны Пушкиным и впервые именно в «Евгении Онегине». Это и было рождением нашего романа, вообще нашей реалистической литературы. При этом в главных образах своего романа Пушкин художественно обобщил *основные* стороны исторической жизни нашего общества. Не случайно образ-тип «умной ненужности», «лишнего человека» становится одним из главных героев всей нашей прозы XIX в. — от Лермонтова до Чехова, как через всю же нашу прозу проходит и идеально-реальный образ русской девушки, русской женщины, впервые художественно найденный в пушкинской Татьяне.

В «Евгении Онегине» Пушкин налету, прямо из мимо несущегося потока современности, схватил, осознал и художественно обобщил едва-едва успевшие исторически сложиться образы нашей действительности (вспомним, что сам Пушкин точно датировал действие первой главы, начатой им в 1823 г., концом 1819 г.), и притом сделал это с такой силой художественной убедительности, что современники сразу и увидели и узнали в них себя самих.

Однако в иных своих обобщениях Пушкин гениальным проницанием художника предугадывал и то, что еще только носилось в воздухе, не осело, не успело сложиться в устойчивые жизненные формы. Этим именно объясняется непонимание «Пиковой дамы» не только современниками, но и ближайшим потомством, даже такими людьми, как Белинский, который еще в 1846 г. отзывался о ней как всего лишь о мастерски рассказанном «анекдоте», хотя и с «удивительно верно очерченными характерами». И только после того как Германн был развит и, так сказать, художественно прокомментирован Достоевским в Раскольникове и ряде других героев его романов, стало очевидно огромное типическое значение и этого образа.

Но Пушкин не только учил художественно видеть действительность, открывая для художественного изображения все новые и новые стороны

[1] См. ниже статью Б. В. Томашевского «Поэтическое наследие Пушкина».

ее, безгранично раздвигая самые горизонты художественности, доказывая всем своим творчеством право художника на равное внимание и интерес не только к «башням», но и к «чахлым пням», — Пушкин заложил основы и художественного отображения, показа действительности.

* * *

В трех словах метод Пушкина может быть определен как высший художественный объективизм. В своих художественных концепциях Пушкин отказывается от навязывания изображаемой им действительности авторских вкусов, пристрастий, желаний, дает художественное обобщение законов развития самой действительности, независимо от того, отвечают они или не отвечают намерениям автора. Это сказывается уже и в первых, наиболее субъективно-романтически окрашенных произведениях Пушкина.

Так, герой «Кавказского пленника» очень близок и дорог автору; в каком-то отношении он почти является — в определенный момент духовного развития самого Пушкина — его alter ego. Поэту хочется показать его в максимально высоком аспекте «героя романтического стихотворения». И, несмотря на это, Пушкин дает финал поэмы, никак не венчающий пленника ореолом героизма и столь огорчивший и даже возмутивший многих дружественных критиков. Пушкин и сам соглашался с ними, но вместе с тем подчеркивал, что бесчувствие пленника в отношении судьбы черкешенки, отсутствие в нем естественного порыва спасти ее, коренится в самой его натуре. «Другим досадно, что Пленник не кинулся в реку вытаскивать мою Черкешенку — да, сунься-ка; я плавал в кавказских реках, — тут утонешь сам, а ни чорта не сыщешь; мой Пленник умный человек, рассудительный, он не влюблен в Черкешенку — он прав, что не утопился» (письмо к Вяземскому 6 февраля 1823 г.). Однако дело тут не в «рассудительности» (предлагал же пленник за несколько минут до того нелюбимой им черкешенке бежать с ним), а в некоей другой черте, неотъемлемо присущей герою-индивидуалисту, заключавшему в себе, по замыслу Пушкина, художественное обобщение «молодежи XIX века», — в свойственном ему величайшем эгоизме, привычке шагать через чужие жизни, почти того не замечая. В период создания «Кавказского пленника», как и написания только что цитированного письма к Вяземскому, Пушкин еще не осознает этого, отсюда и его ссылка на «ум», на «рассудительность» пленника. Год спустя он уже это осознает, произнося устами старого цыгана беспощадно-точный приговор все тому же герою-индивидуалисту: «Ты для себя лишь хочешь воли», и, почти одновременно, во второй главе «Онегина», говоря то же самое уже прямо от себя:

Мы все глядим в Наполеоны,
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно,
Нам чувство дико и смешно.

Но именно эта, еще не названная, не осознанная, но вместе с тем со всей непогрешимостью художественного инстинкта угаданная Пушкиным черта образа пленника и определила собой столь прозаический финал его романтической поэмы.

То, что по началу делается Пушкиным инстинктивно, в период его полной художественной зрелости становится осознанным требованием, которое он предъявляет писателю-художнику, основным законом художе-

ственно-реалистического творчества: «драматический поэт — беспристрастный, как судьба, — должен был изобразить столь же искренно отпор погибающей вольности, как глубоко обдуманный удар, утвердивший Россию на ее огромном основании. Он не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии — но люди минувших дней, умы их, предрассудки. Не его дело оправдывать, обвинять и подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине» (статья 1830 г. о драме Погодина «Марфа-Посадница»). То, что Пушкин говорит здесь о драматургии, может быть в основном распространено на все его творчество. Именно таким методом показан, например, конфликт между Евгением и Медным всадником.

Но *беспристрастие* художника не есть его *бесстрастие*. Изображая действительность в ее объективных закономерностях, Пушкин вместе с тем не исключает из своего изображения воспринимающий субъект — поэта-художника. Объективизм Пушкина — не обесчеловеченный показ внеположных художнику явлений жизни; наоборот, он сочетается с подлинно человеческим отношением поэта к изображаемому, сочувствием ко всякому страданию, ко всякой обиде (вспомним глубоко лирическую струю в отношении к тому же «бедному, бедному Евгению»).

Именно это сам Пушкин в итоговом «Памятнике» считал основным залогом долговечности своего творчества:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой *жестокий* век восславил я свободу
И *милость к падшим* призывал.

Здесь сформулирована целая программа того гуманизма, той мужественной и высокой человечности, которой проникнуто все творчество Пушкина и которая, как основной завет, была передана им последующей нашей литературе, составив одну из характернейших черт ее, одно из тех качеств, которые внесены ею в художественную сокровищницу человечества.

* * *

Одно время в критике было весьма распространено противопоставление пушкинского и гоголевского направлений, как двух различных, чуть ли даже не враждебных линий нашего литературного развития. На самом деле такое противопоставление явно ошибочно.

В становлении, формировании литературного сознания Гоголя творчество Пушкина имело исключительное значение. Над только что появившимся «Борисом Годуновым» Пушкина вступающий в литературу молодой Гоголь дает «Аннибалову клятву» в неизменной верности своему писательскому долгу, неподкупной честности своего авторского труда: «Будто прикованный, уничтожив окружающее, не слыша, не внимая, не помня ничего, пожираю я твои страницы, дивный поэт!.. Великий! над сим вечным творением твоим клянусь!.. Еще я чист, еще ни одно презренное чувство корысти, раболепства и мелкого самолюбия не зарони лось в мою душу. Если мертвящий холод бездушного света исхитит святотатственно из души моей хотя часть ее достояния, если кремень обхватит тихо горящее сердце, если презренная, ничтожная лень окует меня, если дивные мгновения души понесу на торжище народных хвал, если

опозорю в себе тобой исторгнутые звуки... О! тогда пусть обольется оно (т. е. творение Пушкина. *Д. Б.*) немолчным ядом, вопьется миллионами жал в невидимого меня, неугасимым пламенем упреков обовьет душу и раздастся по мне тем пронзительным воплем, от которого бы изныли все суставы и сама бы бессмертная душа застонала, возвратившись безответным эхом в свою пустыню». Романтический пафос этой клятвы сейчас вызывает улыбку, однако в искренности ее сомневаться не приходится. Но именно глубочайшее влияние творчества Пушкина, в частности того же «Бориса Годунова», — этого, по позднейшему отзыву Гоголя, «высокого, глубокого произведения, заключенного во внутренней неприступной поэзии, отвергнувшего всякое грубое пестрое убранство», — помогло Гоголю освободиться от «пестрого убранства», в которое облечена его «клятва», превратило автора «Ганца Кюхельгартена» в автора «Ревизора» и «Мертвых душ».

Отдельными элементами своего творчества, отдельными произведениями — сценой в корчме «Бориса Годунова», «низкой природой» в «Евгении Онегине» и «Графе Нулине», «Станционным смотрителем», «Гробовщиком», «петербургской повестью» о «бедном Евгении» — Пушкин прямо подготовлял и Гоголя, и так называемую «натуральную школу».

Мало того, Пушкин принимал непосредственное и активнейшее участие и в самом формировании гоголевского направления. «Все наслаждения моей жизни, всё мое высшее наслаждение исчезло вместе с ним, — писал Гоголь под непосредственным впечатлением известия о смерти Пушкина. — Ничего не предпринимал я без его совета. Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его перед собою. Что скажет он, что заметит он, чему посмеется, чему изречет нерушимое и вечное одобрение свое — вот что меня занимало и одушевляло мои силы... Боже! нынешний труд мой, внушенный им, его создание... я не в силах продолжать его. Несколько раз принимался я за перо, и перо падало из рук моих».

«Нынешний труд» — первый том «Мертвых душ». И мы действительно знаем, что Пушкин был не только вдохновенным оценщиком, «взыскательным критиком», но и непосредственным вдохновителем Гоголя.

Из всего многообразия родов и видов словесного творчества Пушкиным не разработан был, кажется, всего лишь один-единственный — комедия, хотя струной комического, как показывает ряд отдельных мест в его произведениях (хотя бы та же сцена в корчме), он способен был владеть с тем же мастерством, как и всеми другими струнами. И можно не сомневаться, что Пушкин оставил бы нашей литературе образец и этого рода (у него имеется ряд планов и набросков комедий), если бы сперва за него не сделал этого Грибоедов, если бы затем на его глазах не развернулось дарование Гоголя, которому он, как известно, и отдал сюжет «Ревизора». Можно смело утверждать, что именно Пушкин, как никто понявший и оценивший существо этого дарования, помог Гоголю найти себя, натолкнул его на изображение под определенным углом, в специфической гоголевской манере, определенных явлений русской жизни, больше того — подсказом и передачей ему сюжета «Ревизора» и «Мертвых душ» прямо как бы подносил ему эти определенные явления русской жизни к самым глазам. Недаром сам Гоголь, как мы видели, называл «Мертвые души» «созданием» Пушкина.

И это не были просто слова, вызванные громовым впечатлением непоправимой утраты. Со смертью Пушкина, с отсутствием его вдохновенной и вдохновляющей творческой поддержки, участия и заботы, перо великого художника действительно, как мы знаем, вскоре выпало из рук Гоголя.

* * *

Если Горький считает Пушкина «началом всех начал нашей литературы», то в свое время — Аполлоном Григорьевым — была сделана попытка объявить Пушкина и ее пределом, очертившим своим творчеством конечный горизонт всех возможностей ее развития: не только начала, но и «концы всего в Пушкине», утверждал Аполлон Григорьев. Точка зрения эта, конечно, не верна. Доколе будет жив наш народ, доколе будет звучать наш язык, дотоле будет безгранично развиваться, двигаться вперед и наша литература. Зато можно смело сказать: как нет ни для одного нашего писателя возможности плодотворного развития вне кровной органической связи с нашей народной жизнью, — нет для него такой возможности и вне связи с тем, кто первый внес полноту народности в литературу, кто, по слову Горького, дал в своем творчестве «самое полное выражение духовных сил России» — вне связи с Пушкиным.

Б. ТОМАШЕВСКИЙ

ПУШКИН И НАРОДНОСТЬ

1

Термин «народность» настолько многозначен, что возникает необходимость, прежде чем писать по данному вопросу, определить, в каком именно значении данный термин здесь будет употребляться.

Можно говорить о народности как свойстве произведений какого-либо писателя, понимая под этим степень проникновения произведений данного писателя в общую систему народной культуры, учитывая при этом и степень его популярности и степень его воздействия на эту культуру; можно под словом «народность» разуметь внутренние свойства творчества писателя, т. е. насыщенность его произведений народными элементами, отражение в его произведениях основных народных черт и т. п. Хотя все это — вопросы, которых нельзя обойти при любой трактовке, но не об этом будет итти речь в дальнейшем. Исходным моментом для обсуждения и решения всех подобных вопросов является выяснение роли самой «проблемы народности» в литературном сознании писателя и отражения в его творчестве этого понимания данной проблемы. Под народностью в дальнейшем я буду понимать самую проблему национальной литературы, возникающую перед писателем как общественно-эстетическое требование. В частности, предметом настоящей статьи будет проблема народности, как ее понимал Пушкин, как он относился к этой проблеме и как это отразилось в его собственном творчестве и судьбах его литературного наследия.

«Народность» в литературе в этом понимании термина не является свойством, которое можно наблюдать и изучать в любых исторических условиях и в любой исторической среде. Это проблема, возникающая в определенную эпоху развития национальной жизни и наполняемая разным содержанием на разных этапах истории национальности. Проблема народности возникает тогда, когда совершается образование самих наций и как результат этого образования складывается потребность в национальной культурной самобытности. Это сознание в первую очередь отражается в области литературы, к которой и предъявляются требования наиболее полного отражения «национального характера».

Судьбы проблемы народности в России обычно связывали с эпохой национального движения в Германии и ставили в прямую зависимость от идей Гердера. Если это и справедливо по отношению к некоторым современникам Пушкина, то для него самого мы должны искать иную генеалогию проблемы. Идеи Гердера были чужды Пушкину и могли оказать на него воздействие лишь косвенно, через передатчиков, испытавших на себе влияние немецкого мыслителя. Самое имя Гердера упо-

минается Пушкиным лишь один раз, в общем потоке имен, характеризующих безразборное чтение Онегина («Евгений Онегин», глава восьмая, строфа XXXV); в библиотеке Пушкина отсутствовали произведения Гердера.

Постановка проблемы народности у Пушкина была подготовлена, с одной стороны, судьбами проблемы национальной литературы во Франции, а с другой — спорами вокруг соответствующих вопросов у нас в России. Остановимся исключительно на фактах, бывших несомненно в поле зрения Пушкина.

Литературное воспитание свое Пушкин получил на основе изучения французских классиков и затем на протяжении всей своей жизни внимательно следил за развитием литературы во Франции и за сменой литературных школ и направлений.

Французский классицизм в своей наиболее чистой и строгой форме, сложившейся в XVII в., вовсе не знал проблемы национального искусства. Идеалом классиков был универсализм прекрасного, не зависящий от условий времени и места. Именно этот принцип универсальной красоты служил обоснованием обращения к произведениям античного мира как образцовым во всех условиях. Античная форма как идеальная могла быть переносима в любую обстановку.

Конечно, это не свидетельствовало о том, что французская литература XVII в. сама по себе не была литературой национальной. Она была ярко выраженной национальной формой литературы, но у ее создателей не было отчетливого сознания этого факта. Литература Франции стремилась к экспансии, что отражало стремление к экспансии политической.

Однако, уже в XVIII в. мы наблюдаем целый ряд коррективов, вносимых в идеи предшественников в пределах классической системы искусства. Прежде всего это выразилось в попытках создания национальной эпопеи. Наиболее заметным произведением этого рода была «Генриада» Вольтера, которая послужила образцом для аналогичных поэм в России (например для поэмы Хераскова «Россиада», «Владимир»).

Возникнув в эпопее, национальная тема стала проникать и в другие жанры, являвшиеся в XVIII в. ведущими, и в первую очередь в основной литературный жанр — в трагедию. Первым опытом трагедии на национальную тему была «Заира» Вольтера (1732 г.). В предисловии к этой трагедии мы находим очень интересное признание автора: «Английскому театру я обязан смелостью назвать на сцене имена наших королей и древних родов нашей страны. Эта новизна может стать источником нового рода трагедий, доныне нам неизвестных и в которых мы нуждаемся». Здесь характерна апелляция к английскому театру, т. е. Шекспиру. Вольтер, конечно, имел в виду исторические хроники Шекспира. Зависимость французского театра от Шекспира есть, конечно, симптом разложения классической системы.[1]

---

[1] Ф. Шлегель писал по поводу реформы Вольтера: «Сюжеты старой французской трагедии никогда не заимствовались из национальной истории... но никакой род высокой поэзии, и менее всего трагедия, не должен оставаться совершенно чуждым национальному чувству. Вольтер понял этот недостаток и попытался исправить дело, выведя на сцену сюжеты, заимствованные из истории Франции и преимущественно из эпохи романтического рыцарства. Первая трагедия в этом жанре, написанная им, не имела полного успеха, когда была поставлена; только позднее она нашла многочисленных подражателей» (цит. по франц. переводу «Histoire de la littérature ancienne et moderne» 1829, II, pp. 180—181). Ф. Шлегель называет «Заиру» «трагедией подлинно романтической». Внимание, оказанное Пушкиным «Заире», отразилось в заметке, посвященной сравнению Отелло с Оросманом, героем трагедии Вольтера. Самое это сравнение подсказано возникшим во французской критике обсуждением вопроса о судьбах «Отелло» во французской драматургии в связи с переводом А. де-Виньи (1829); как известно, «Заира» была первой попыткой приспособления сюжета «Отелло» на французской сцене.

Попытка Вольтера внести на трагическую сцену национальную тему не сразу вызвала подражания. Только приблизительно через 30 лет один из «малых» французских драматургов Дюбеллуа выступил с несколькими патриотическими национальными трагедиями. Главная из них — «Осада Кале» 1765 г. Трагедии Дюбеллуа имели большой успех, отчасти благодаря правительственному покровительству, пропагандировавшему этот жанр как официально-патриотический.

Но скоро национальная тема в трагическом театре утратила характер официального патриотизма. Знаменательной датой в этом перерождении национальной темы был 1789 год. К этому году относится трагедия Жозефа Шенье «Карл IX». Направление этой трагедии было настолько отлично от всего, что в подобном жанре писалось ранее, что автор предпослал своему произведению следующие слова: «Мне принадлежит заслуга претендовать на создание истинной национальной трагедии. Я имею право утверждать, что я первый написал трагедию такого рода, так как все согласятся, что романы в диалогах, проникнутые духом прислужничества, не могут почитаться национальными трагедиями. В последнее время появилось несколько трагедий на французские темы, но это — произведения, проникнутые предрассудками, прислужничеством и дурным вкусом. Дюбеллуа, рассчитывая на театральный эффект, вместо сюжета большого общественного интереса избрал рыцарские глупости и воинственные разглагольствования. Он все принес в жертву тщеславию старинных феодальных родов и самодержавной власти. Он создал трагедию антинациональную».

Итак, наступление революции внесло существенную поправку в понятие национальной темы. Подлинно национальной темой была провозглашена тема революционная, т. е. тема, отражающая народные интересы.

Таково было положение с вопросом о национальном элементе в литературе в пределах литературной школы французского классицизма. Вопрос значительно видоизменился с наступлением романтического кризиса во Франции. Но пушкинские впечатления в связи с идеями предшественников романтизма относятся уже к периоду, когда Пушкин переходил от своих ученических опытов к оригинальным формам творчества, к периоду первых лет по окончании лицея.

Чтобы учесть первые впечатления от споров вокруг идеи народности, относящиеся к начальным годам литературной деятельности Пушкина, необходимо вспомнить литературную обстановку, в которой эта деятельность началась.

В программе автобиографических записок Пушкина под 1811 г. значится: «Дядя Василий Львович. — Дмитриев. Дашков. Блудов». Эту сокращенную запись следует расшифровывать, повидимому, следующим образом. Для поступления в лицей Пушкина из Москвы в Петербург привез его дядя Василий Львович. Поездка дяди была вызвана не только необходимостью отвезти племянника в Петербург. Одновременно Василий Львович хлопотал о напечатании полемической брошюры, направленной против Шишкова. Повидимому, и разговоры с Дмитриевым, а тем более с Дашковым и Блудовым были связаны с ожесточенной полемикой, завязавшейся между Шишковым и карамзинистами в лице Василия Львовича. Следовательно, уже первые литературные разговоры, врезавшиеся в память Пушкина (цитированные записки относятся, вероятно, к 1830 г.), были связаны с проблемами народности и европеизма в литературе.

Но здесь самое понятие народности выступало уже не в форме той революционной народности, о которой писал Ж. Шенье. Сторонником народности выступал А. Шишков, сочетавший со своим пониманием народности охранительные тенденции официального патриотизма.

Политические события 1812 г. еще острее ставили вопрос о патриотизме и о народности, но уже не в литературной плоскости. И А. Шишков выступил уже с развернутой программой. В «Беседе любителей русского слова», являвшейся оплотом литературной реакции, враждебной тому направлению, которое определило первые шаги Пушкина в литературе, А. Шишков в 1812 г. прочел «Рассуждение о любви к отечеству». Рассуждение это характерно как трактовка проблемы народности с позиций крайней реакции. Положения Шишкова следующие:

«Человек, почитающий себя гражданином света, то есть, не принадлежащим ни к какому народу, делает то же, как бы он не признавал у себя ни отца, ни матери, ни роду, ни племени. Он, исторгаясь из рода людей, причисляет сам себя к роду животных». Однако, основываясь на том, что любовь к отечеству есть специфическая принадлежность человека, Шишков, сам того не замечая, обосновывает ее чисто зоологическими аргументами: «Самые звери и птицы любят место рождения своего. Человек ли, одаренный разумною душою, отделит себя от страны своей, от единоземцев своих, и уступит в том преимущество пчеле и муравью? Какой изверг не любит матери своей? Но Отечество меньше ли нам, чем мать?» Характер народности Шишкова обнаруживается при его попытках определить конкретное содержание любви к отечеству: «Отечество (сказала мне одна из почтенных наших женщин) требует от нас любви даже пристрастной, такой, какую природа вложила в один пол к другому. Отними у нас слепоту видеть в любимом человеке совершенство, дай нам глаза посреди самого сильнейшего пламени нашего усматривать в нем некоторые недостатки, некоторые пороки, возбуди в нас желание сличить их с преимуществами других людей: ум начнет рассуждать, сердце холодеть, и вскоре человек сей, ни с кем прежде несравненный, сделается для нас не один на свете, но равен со всеми, а потом и хуже других. Так точно отечество. Когда мы начинаем находить в нем многие пред другими землями недостатки, когда станут увеселять нас чужие обычаи, чужие обряды, чужой язык, чужие игры, обворожая и прельщая воображение наше правдивою русскою пословицею: «там хорошо, где нас нет», и то хорошо, что не носит на себе отечественного имени, тогда при всех наших правилах, при всех добрых расположениях и намерениях, будет в душу и образ мыслей наших нечувствительно вкрадываться предпочтение к другим, и следовательно уничижение к самим себе, а с сим вместе неприметным же образом станет уменьшаться первейшее основание любви к отечеству, дух народной гордости...» Любовь к отечеству в концепции Шишкова требует «пристрастной слепоты», потому что ему дороги в первую очередь те самые недостатки, которые может заметить неослепленный гражданин. Задача Шишкова — борьба против духа безверия и духа пагубной философии, господствующего на Западе. Его любовь к отечеству зовет к тому, чтобы замкнуться в национальных традициях, а самые национальные традиции сводятся к православию и любви к царю.[1] Эти политические принципы руководили Шишковым и в его филологических изысканиях, и против них были направлены нападки молодых карамзинистов. В зоологической

[1] Именно это «Рассуждение» было одним из поводов привлечения Шишкова Александром к составлению манифестов и объявлений во время войны 1812 г. Эта деятельность Шишкова упомянута Пушкиным во втором послании к цензору: «Он славен славою двенадцатого года». Этого рода литературная деятельность Шишкова хорошо запомнилась Пушкину. Так, в объявлении об оставлении французами Москвы Шишков писал: «Сами французские писатели изображали нрав народа своего слиянием тигра с обезьяною». В шуточном протоколе лицейской годовщины 19 октября 1828 г. Пушкин, писавший этот протокол, сопроводил свое лицейское прозвище «француз» пояснением в скобках: «смесь обезьяны с тигром», явно заимствуя эти слова из объявления Шишкова.

теории Шишкова наши западники видели неприкрываемую проповедь человеконенавистничества и злобное отрицание всего, что дала человечеству революционная Франция. Чистота национальной идеи Шишкова не мешала ему в своей полемике против Карамзина и его приверженцев оперировать аргументами, заимствованными из контрреволюционных писаний Лагарпа. Естественно, что западники, влияние которых определило первые литературные шаги Пушкина, относились враждебно не только к филологическим теориям Шишкова, к его корнесловию, но и ко всей его теории народности в целом и не чужды были космополитизма. Вместо теории народности они выдвигали теорию европеизма, сближения с Европой, а самый термин народность избегали употреблять.[1] Пушкин, писавший под непосредственным влиянием карамзинистов, естественно относился весьма отрицательно ко всей системе шишковской идеологии. Для него русский официальный патриотизм после спада национального возбуждения, вызванного событиями 1812 г., являлся идеологией враждебной. «Русское» направление писателей типа С. Глинки было для него чуждым; он, вероятно, сочувствовал насмешкам над этим направлением, заключавшимся в сатирах Батюшкова и Воейкова. Так продолжалось во все время близости Пушкина с группой «Арзамаса».

Но к 1820 г. определилось и некоторое расхождение Пушкина с этой группой. С распадом «Арзамаса» Пушкин сближается с группой молодежи, которая в некоторых отношениях примыкала к шишковской «Беседе», разделяя с Шишковым исповедание принципа народности, но наполнявшая этот принцип совершенно иным содержанием. Эта группа представлена именами Катенина, Грибоедова и Кюхельбекера. Вместо охранительных идей официального патриотизма они наполняли понятие народности в литературе революционным содержанием. Идеи революционного патриотизма и революционной народности одушевляли писателей-декабристов и их литературное окружение. В эту среду и попадает Пушкин в годы его пребывания в Петербурге до ссылки 1820 г., в годы создания им цикла гражданских декабристских стихов. Общение Пушкина с писателями, прямо или косвенно связанными с декабристами, не ограничивалось названными именами. Необходимо назвать литературную группу, объединявшую широкие круги петербургской литературной молодежи и руководимую декабристами. Это — «Вольное общество любителей российской словесности» («соревнователей просвещения»). Общество это находилось в сфере влияния членов Союза Благоденствия. Председателем его был Ф. Глинка, среди активных членов — Рылеев и Бестужев. В обществе принимали ближайшее участие друзья Пушкина — Дельвиг, Баратынский, Кюхельбекер. Не будучи организационно связан с этим обществом, Пушкин был близок с большинством его членов, с которыми и непосредственно сталкивался на собраниях «Зеленой Лампы». Среди членов этого общества необходимо отметить Гнедича, являвшегося в эти годы ближайшим почитателем и отчасти руководителем Пушкина. Представитель высокой гражданской поэзии с явно выраженным прогрессивным направлением, Гнедич в эти годы пользовался большим авторитетом среди литературной молодежи. В литературных убеждениях Гнедича большую роль играли проблемы, связанные с вопросами народного искусства и национальных форм литературы.

Все эти встречи невольно втягивали Пушкина в круг вопросов, связанных с проблемой народности. К разрешению этих вопросов его непреодолимо влекло и его собственное творчество и его положение главы

[1] Следует отметить, что сам Карамзин (в это время уже автор записки «О древней и новой России» и официальный историограф) стоял в стороне от западнических увлечений своих учеников, но политические идеи его были чужды Пушкину.

романтического движения в России, какое он занял после выхода в свет «Руслана и Людмилы».

Романтизм Пушкина тесным образом связан в своих истоках с предромантическим движением во Франции, в частности с именем де-Сталь. Книги де-Сталь «О Германии» и «Взгляд на французскую революцию», равно как ее романы, сыграли крупную роль в формировании политических и литературных взглядов Пушкина. Первую из этих книг имел в виду Пушкин в стихах «Евгения Онегина»:

Он знал немецкую словесность
По книге госпожи де Сталь...

Здесь Пушкин встретил и тезис о народности в литературе. «Национальный характер влияет на литературу, — писала Сталь, подчеркивая ненациональную сущность классической традиции. — В цивилизации славян, развивавшейся позднее и поспешнее, чем у прочих народов, доныне сильно заметна подражательность в ущерб самобытности. То, что в них европейского, имеет французское происхождение. Восточные элементы (в оригинале ce qu'ils ont d'asiatique) так мало развиты, что их писатели еще не могли проявить подлинный характер, который был бы для них естественным». Определение «истинного романтизма», которое Пушкин нашел в этой книге, долго было для него мерилом литературных оценок. Для Сталь необходимость сойти с традиции классицизма диктовалась тем, что французский классицизм не представлял собой ничего подлинно народного: «Поэтические произведения в античном вкусе, как бы ни были совершенны, редко становятся народными, потому что в настоящее время они не связаны ни с чем национальным. Французская поэзия, будучи наиболее классической в круге современных литератур, единственная, не проникшая в народ. Октавы Тасса поют венецианские гондольеры. Испанцы и португальцы всех классов знают наизусть стихи Кальдерона и Камоэнса. Шекспир в Англии является в такой же степени любимцем в народе, как и в высших классах. Стихи Гёте и Бюргера положены на музыку, и вы их услышите от берегов Рейна до Балтики. Наши французские поэты являются предметом восхищения всех образованных умов во Франции и в остальной Европе, но они совершенно не известны народу и даже в городском мещанстве, потому что искусство во Франции, в противоположность тому, что мы видим в других странах, не возникло в той стране, в которой развивались его красоты». «Романтическая литература — единственная, способная к совершенствованию, так как корни ее в нашей собственной почве и, следовательно, только она может расти и питаться новыми жизненными силами» (глава XI второй части «О поэзии классической и романтической» [1]).

Книга Сталь вышла в свет в 1813 г., но знакомство с ней Пушкина относится, вероятно, к позднейшему времени, т. е. к годам 1817—1819, когда перед ним возникли вопросы о необходимости преодоления классической традиции.

Формула Сталь ставила знак равенства между романтизмом и народностью. Естественно, что в такой обстановке проблема народности должна была привлечь внимание Пушкина.

К этому же вела и собственная судьба творчества Пушкина. Первая

[1] Любопытно отметить, что заголовком этой главы («De la poésie classique et de la poésie romantique») Пушкин воспользовался в качестве названия проектировавшейся им статьи в 1825 г. Что совпадение здесь не случайно, доказывается тем фактом, что название это записано Пушкиным на той странице рукописи, которая была заполнена черновиком статьи «О г-же Сталь и г. М-ве». См. С. Бонди «Историко-литературные опыты Пушкина». «Литературное Наследство», 1934, 16—18, стр. 422. Это является свидетельством интереса Пушкина к данной главе книги Сталь; впрочем, об этом интересе можно было заключить a priori.

поэма Пушкина «Руслан и Людмила» встретила ожесточенные нападки на страницах «Вестника Европы», издававшегося Каченовским. Известны глумливые насмешки рецензента над поэмой, отчасти процитированные Пушкиным во втором издании поэмы как образец суждений, опровергнутых временем:

«Я не прочь от собирания и изыскания русских сказок и песен; но когда узнал я, что наши словесники приняли старинные песни совсем с другой стороны, громко закричали о величии, плавности, силе, красотах, богатстве наших старинных песен, начали переводить их на немецкий язык, и наконец так влюбились в сказки и песни, что в стихотворениях XIX века заблистали Еруслаиы и Бовы на новый манер; то я вам слуга покорный!»... «Позвольте спросить: если бы в Московское Благородное Собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость с бородою, в армяке, в лаптях, и закричал бы зычным голосом: здорово, ребята! неужели бы стали таким проказником любоваться? Бога ради, позвольте мне, старику, сказать публике, посредством вашего журнала, чтобы она каждый раз жмурила глаза при появлении подобных странностей. Зачем допускать, чтобы плоские шутки старины снова появлялись между нами! Шутка грубая, не одобряемая вкусом просвещенным, отвратительна, а нимало не смешна и не забавна. Dixi».

Итак, с позиций «благородного собрания» поэма Пушкина была признана мужицкой и освистана еще до своего выхода в свет (рецензия вызвана отрывками, напечатанными в «Сыне Отечества»).

Еще более обострила вопрос о народности журнальная полемика 1824—1825 гг. В статьях, преимущественно декабристского происхождения, вопрос о народности в литературе неоднократно ставился, и при этом имя Пушкина постоянно упоминалось. Бо́льшая часть этих статей привлекла внимание Пушкина.

В «Полярной Звезде» на 1824 г. Рылеева и Бестужева было помещено критическое обозрение Бестужева «Взгляд на русскую словесность в течение 1823 г.». В этой статье говорилось: «Наполеон обрушился на нас — и все страсти, все выгоды пришли в волнение; взоры всех обратились на поле битвы, где полсвета боролись с Россией, и целый свет ждал своей участи. Тогда слова «отечество» и «слава» электризовали каждого. Каждый листок, где было что-нибудь отечественное, перелетал из рук в руки с восхищением. Похвальные песни, плохи или хороши они были, раздавались по улицам и им рукоплескали в гостиных, — одним словом все тогда казалось прекрасным, потому что было истинным. Но политическая буря утихла; укротился и энтузиазм. Внимание наше, утомленное блеском побед и подвигов, превысивших все затейливые сказки Востока, и воображение, избалованное чудесным, напряженное великим, постепенно погрузилось опять в бездейственный покой»... «Отдохновение после сильных ощущений обратилось в ленивую привычку; непостоянная публика приняла вкус ко всему отечественному как чувство, и бросила его как моду. Войска возвратились с лаврами на челе, но с французскими фразами на устах, и затаившаяся страсть к галлицизмам захватила вдруг все состояния сильней, чем когда-либо. Следствием этого было совершенное охлаждение лучшей части общества к родному языку и поэтам, начинавшим возникать в это время, и, наконец, совершенное оцепенение словесности в прошедшем году. Так гаснет лампада без течения воздуха, так заглушается дарование без ободрений».

В следующем обозрении, напечатанном в «Полярной Звезде» на 1825 г. («Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов»), Бестужев выразился определеннее: «У нас есть критика и нет литературы; мы пресытились, не вкушая, мы в ребячестве стали брюзгливыми стариками. — Постараемся разгадать причины столь странного

явления. — Первая заключается в том, что мы воспитаны иноземцами. Мы всосали с молоком безнародность и удивление только к чужому. Измеряя свои произведения исполинскою мерою чужих гениев, нам высока видится своя малость еще меньшею, и это чувство, не согретое народною гордостью, вместо того, чтобы возбудить рвение сотворить то, чего у нас нет, старается унизить даже и то, что есть. К довершению несчастья мы выросли на одной французской литературе, вовсе не сходной с нравом русского народа, ни с духом русского языка».

Одновременно с Бестужевым на ту же тему писал В. Кюхельбекер несколько с иной точки зрения. В своей статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической в последнее десятилетие» («Мнемозина», 1824, II) он выступил с настойчивой проповедью народной поэзии: «Да создастся для славы России поэзия истинно русская; да будет святая Русь не только в гражданском, но и в нравственном мире первою державою во вселенной! — Вера праотцев, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности. — Станем надеяться, что наконец наши писатели, из коих особенно некоторые молодые одарены прямым талантом, сбросят с себя поносные цепи немецкие и захотят быть русскими. — Здесь особенно имею в виду А. Пушкина, которого три поэмы, особенно первая, подают великие надежды».

Все три цитированные статьи были предметом особенно внимательного отношения к ним Пушкина. Будучи в непрерывной переписке с Бестужевым, Пушкин в своих письмах к нему постоянно обсуждал все его «Обозрения» из «Полярной Звезды». По поводу первого из этих «Обозрений» Пушкин даже собирался написать специальную статью (известен ее черновик, начинающийся словами: «Причинами, замедлившими ход нашей словесности...»). Статья Кюхельбекера была вообще в центре внимания в это время. Пушкин цитировал ее в предисловии к первой главе «Евгения Онегина», возвращался к ней в строфах своего романа, а также набросал черновые заметки в возражение основным ее положениям. Эту же статью цитировал Пушкин, не называя автора, в своих «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях» 1827 г.

Повидимому, статьи Бестужева и Кюхельбекера послужили основным поводом к тому, чтобы Пушкин поставил перед собой задачей самостоятельно ответить на вопрос, что такое народность в литературе. Со свойственной ему ясностью мысли он прежде всего обратил внимание на сбивчивость самого понятия народности в статьях, трактовавших этот вопрос. Повидимому, к 1825 г. относится неоконченная статья Пушкина по этому вопросу.

2

Заметка сводится к небольшому количеству кратко формулированных тезисов. Отправляясь от журнальной полемики, Пушкин подвергает критике те признаки народности, которые выдвинуты в статьях на эту тему:

«С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность».

Необходимость точного определения понятия народности в литературе приобретала для Пушкина особую остроту потому, что от разрешения этого вопроса зависел дальнейший творческий его путь. Мы видели из статьи В. Кюхельбекера, что судьбы «русской литературы» он ставил в зависимость от дальнейшей деятельности Пушкина. То же самое писал и Бестужев. Во втором обозрении, упомянув о скором выходе в свет

«Цыган», Бестужев восклицал: «Куда не достигнет отныне Пушкин с этой высокой точки опоры?» Во «Взгляде на старую и новую словесность в России», напечатанном в «Полярной Звезде» на 1823 г., Бестужев писал о Пушкине: «Еще в младенчестве он изумил мужеством своего слога и в первой юности дался ему клад русского языка, открылись чары поэзии». Собственно говоря, литература по вопросу о народности в эти годы практически едва ли не сводилась к прогнозу личного творческого пути Пушкина, настолько он представлял собой вершинное явление русской литературы, настолько понятие прогрессивной национальной литературы в передовых кругах русского общества (точнее — в декабристских кругах) сливалось с представлением о творчестве Пушкина. «Посмотри, как шагает Пушкин! мы пигмеи перед ним», писал Рылеев Туманскому в январе 1825 г.

Для Бестужева и Кюхельбекера их критические построения имели преимущественно абстрактно-теоретический интерес; иначе дело обстояло для самого Пушкина: он не имел возможности укрыться под предлогом, что кто-то другой «подает великие надежды» на осуществление его литературной программы. Его заметка о народности в литературе прежде всего являлась программой его собственного творчества, намечала основные задачи, стоявшие перед ним самим.

Отсюда то требование конкретности, точности, которое заключается в первых словах заметки: «Но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность».

Первые тезисы заметки Пушкина имеют отрицательный характер. Он отмечает неудовлетворительность традиционного термина «народность в литературе». Кюхельбекер настаивал на обращении к «летописям, песням и сказаниям народным», Бестужев заботился о чистоте русского языка и воевал против галлицизмов. Ни то, ни другое с точки зрения Пушкина не исчерпывает понятия народности. Он пишет:

«Один из наших критиков, кажется, полагает, что народность состоит в выборе предметов из отечественной истории, другие видят народность в словах, т. е. радуются тем, что, изъясняясь по-русски, употребляют русские слова».

Отношение Пушкина к этим двум требованиям не одинаково. Хотя вопрос о национальной теме (имевший, как мы видели, уже вековую историю) и формулирован здесь как мнение «одного критика», но в действительности скептицизм Пушкина основан на длительном личном опыте и на общении с друзьями декабристами. Сам Пушкин начинал свои опыты в «русском вкусе» с попыток разработки русской темы. В этом он шел за традицией XVIII в., выдвинувшей задачу создания национальной поэмы в плане героическом и в плане сказочно-сатирическом. В лицее Пушкин написал «Бову». В создании этого эпического отрывка Пушкин шел по стопам Радищева и Карамзина, отправляясь от их сказочных поэм «Бова» и «Илья».

Петь я тоже вознамерился,
Но сравняюсь ли с Радищевым?

говорит Пушкин в начальных стихах своего «Бовы». Зависимость от Карамзина вскрывается непосредственным стилистическим анализом. И в этих поэмах ставилась задача разработки национальной русской темы. Карамзин писал:

Мы не греки и не римляне;
мы не верим их преданиям;
. . . . . .
Нам другие сказки надобны;
мы другие сказки слышали
от своих покойных мамушек.

Я намерен слогом древности
рассказать теперь одну из них
вам, любезные читатели,
если вы в часы свободные
удовольствие находите
в русских баснях, в русских повестях..

Но в действительности поэмы Карамзина и Радищева имели вовсе не национальные корни; самый выбор их в качестве образца был подсказан Пушкину тем фактом, что в обеих поэмах перелицовывался на русский лад Вольтер, любимец Пушкина с первых его литературных опытов. Радищев писал:

О Вольтер, о муж преславный!
Если б можно Бове было
Быть похожу и коё-как
На Жанету, девку храбру,
Что воспел ты; хоть мизинца
Ее стоить, — если б можно,
Чтоб сказали, Бова только
Тоща тень ее — довольно —
То бы тень была Вольтера,
И мой образ изваяный
Возгнездился б в Пантеоне.

И Пушкин совершенно аналогично начинает своего «Бову» с воззвания к Вольтеру:

О Вольтер, о муж единственный!
Ты, которого во Франции
Почитали богом некиим,
В Риме дьяволом, антихристом,
Обезьяною в Саксонии!
Ты, который на Радищева
Кинул было взор с улыбкою,
Будь теперь моею музою!

Таким образом, уже первый опыт «русской темы» таил в себе элемент подражания иноязычному образцу. Точно так же и «Руслан и Людмила» носит на себе все следы чужой национальной традиции, и хотя Кюхельбекер и выделил ее из трех первых поэм Пушкина, вероятно именно за сказочно-русскую тему, но для самого поэта к 1825 г. было совершенно ясно, что не на этом пути найдет он подлинные формы русской народной литературы.

Вспомним, с каким ожиданием отнеслась критика к обещанию Пушкина в эпилоге «Кавказского пленника» воспеть «Мстислава древний поединок». Находясь на юге в тесном сбщении с южными декабристами, Пушкин, несомненно под влиянием их советов и указаний, мечтал о национально-исторической эпопее, и в его бумагах находятся черновые наброски планов поэмы о Владимире.[1] Намерение его писать эту поэму было настолько серьезно, что известия о том проникли в печать. В разборе «Кавказского пленника» в «Сыне Отечества» Вяземский писал: «С жадной поспешностию и признательностию вписываем в книгу литературных упований обещание поэта рассказать *Мстислава древний поединок*. Слишком долго поэзия русская чуждалась природных своих источников и почерпала в посторонних родниках жизнь заемную, в коей оказывалось одно искусство, но не отзывалось чувству биение чего-то родного и близкого. Ожидая с нетерпением давно обещанной поэмы

[1] Задумывая эту национальную эпопею, Пушкин не забывал и своего старого вдохновителя Вольтера. Среди эпизодов поэмы в плане Пушкин вдруг цитирует стих из XV песни «Орлеанской девственницы»: «De grands combats et des combats encore». Уже эта цитата, не менее чем упоминание Армиды заставляет предполагать, что народностью эта поэма мало бы отличалась от «Руслана и Людмилы».

Владимира,[1] который и после Хераскова еще ожидает себе песнопевца, желаем, чтобы молодой поэт, столь удачно последовавший знаменитому предшественнику в искусстве создать и присвоить себе язык стихотворный, не заставил нас, как и он, жаловаться на давно просроченные обязательства». Приятели Пушкина всячески толкали его на путь эпической разработки русской темы. «Тень Святослава скитается не воспетая», писал Пушкину Гнедич; Рылеев в первом своем письме Пушкину убеждал его: «Ты идешь шагами великана и радуешь истинно-русские сердца... Ты около Пскова: там задушены последние вспышки русской свободы; настоящий край вдохновения — и неужели Пушкин оставит эту землю без поэмы». Несомненно, что в числе лиц, побуждавших Пушкина заняться разработкой русской темы, был и «первый декабрист» Владимир Раевский. По весьма вероятному предположению П. Щеголева, «Раевский не раз толкал Пушкина к подобным сюжетам».[2] В этом убеждает хотя бы сопоставление стихотворения Раевского «Певец в темнице» с пушкинским замыслом поэмы «Вадим». В этой поэме (к которой примыкает и набросок трагедии на ту же тему) исторический сюжет служил предлогом для прямой проповеди революционных идей. Отрывок из трагедии о Вадиме писан в классическом стиле Княжнина и Озерова, т. е. по образцу трагедий французских.

Эти опыты разработки «русской темы» преимущественно из героического или сказочного репертуара древней Руси Пушкин оставил ради иных тем, на личном опыте убедившись, что самый выбор темы нисколько не гарантирует национальную оригинальность и самобытность произведения.

Скептицизм Пушкина по вопросу о языке имеет несколько иные основания. Ближайшим поводом к его замечанию о языке было первое обозрение Бестужева (за 1823 г.). Сохранилась черновая заметка Пушкина, посвященная вопросу о русском языке. Она является непосредственным ответом на статью Бестужева. В статье «Взгляд на русскую словесность в течение 1823 г.» непосредственно за цитированными словами («так заглушается дарование без ободрений») следовала фраза: «О прочих причинах, замедливших ход словесности, мы скажем в свое время». Подхватывая последние слова Бестужева, Пушкин писал: «Причинами, замедлившими ход нашей словесности, почитаются: во-первых общее употребление французского языка и пренебрежение русского; все наши писатели на то жаловались, но кто же виноват, как не они сами. Исключая тех, которые занимаются стихами, русский язык ни для кого не может быть довольно привлекателен; у нас еще нет ни словесности, ни книг; все наши знания, все наши понятия с младенчества почерпнули мы в книгах иностранных, мы привыкли мыслить на чужом языке, просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармонии, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись: метафизического языка у нас вовсе не существует; проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены создавать обороты слов для изъяснения понятий самых обыкновенных; и леность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы уже давно готовы и всем известны».

---

[1] Речь идет о «Владимире», задуманном Жуковским еще в 1809—1810 гг. Задуманную поэму Жуковский считал чуть ли не самым важным делом своей жизни; он долго готовился к ней, но так и не написал. Об его замысле было известно читателям из послания Воейкова Жуковскому и ответного послания Жуковского Воейкову (1813 г.). В примечании к последнему посланию говорилось о поэме «Владимир, существующей в одном только воображении».

[2] П. Е. Щеголев. Декабристы. 1926, стр. 42.

Насколько эти взгляды были у Пушкина прочны, явствует из того, что все эти рассуждения почти без изменений он включил в статью «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», напечатанную в «Московском телеграфе» 1825 г., и затем, в 1831 г., повторил их в «Рославлеве», который был им напечатан в «Современнике» 1836 г., незадолго до смерти. Говоря от имени воображаемой мемуаристки, Пушкин писал: «Вот уже, слава богу, лет тридцать как бранят нас бедных за то, что мы по-русски не читаем, и не умеем (будто бы) изъясняться на отечественном языке... Дело в том, что мы и рады бы читать по-русски; но словесность наша, кажется, не старее Ломоносова и чрезвычайно еще ограничена. Она, конечно, представляет нам несколько отличных поэтов, но нельзя же ото всех читателей требовать исключительной охоты к стихам. В прозе имеем мы только «Историю» Карамзина; первые два или три романа появились два или три года назад: между тем как во Франции, Англии и Германии книги одна другой замечательнее следуют одна за другой. Мы не видим даже и переводов; а если и видим, то воля ваша, я все-таки предпочитаю оригиналы. Журналы наши занимательны для наших литераторов. Мы принуждены всё, известия и понятия, черпать из книг иностранных; таким образом и мыслим мы на языке иностранном (по крайней мере, все те, которые мыслят и следуют за мыслями человеческого рода). В этом признавались мне самые известные наши литераторы».

Казалось бы, такая простая мысль, что создание русского языка не есть рецепт для создания народной русской литературы, а наоборот — чтобы образовался полноценный язык, необходимо создать национальную литературу, и даже более — необходимо создать национальную культуру, — эта мысль по своей бесспорности не могла быть предметом полемики. Но для Пушкина важна была не полемика, а конкретная программа собственных действий. И в этом его мнении сказался личный опыт. Вспомним, что Пушкин вступил на творческий путь в годы усиленных споров о языке, в годы, когда столкновения глубоко идеологического порядка прикрывались формой чуть ли не грамматических контраверз. Полемика между Шишковым и карамзинистами, т. е. между так называемыми «славяно-россами», с одной стороны, и либералами европейского толка — с другой, сводилась к спору о природе литературного русского языка, о его отношении к славянскому языку, о галлицизмах и иных заимствованиях из западных языков и т. п. Стиль литературного языка был приметой идеологической принадлежности автора. Пушкин вырос в среде европействующих карамзинистов и понимал необходимость процесса европеизации для русской культуры. Но в то же время он понимал, что от проблемы создания прочных основ для развития национального русского литературного языка уйти нельзя. И в порядке решения этой проблемы он и пришел к убеждению, что дело не в грамматических рецептах, а в культурно-исторической роли языка. Прочен только тот язык, который удовлетворяет культурным запросам общества. Поэтому зависимость от западных влияний в русском языке останется неустранимым историческим явлением, пока самая русская культура останется в зависимости от западной, пока на русском языке не будет создана национальная культура, способная удовлетворить потребностям русского общества.

Иначе говоря, там, где его современники усматривали причину неполноценности русской литературы, Пушкин видел лишь следствие более крупных процессов. Это не значит, конечно, что вопрос о языке не стоял для него на очереди. Если мы просмотрим его статьи и заметки этого периода, то убедимся, что вопросам языка он уделял много внимания и решал их далеко не в духе чистого «карамзинизма» или, вернее,

«арзамасства» и вовсе не думал об отрыве будущего литературного языка от его исторических корней. Иногда Пушкин даже принимал некоторые положения Шишкова, освобождая их от их реакционной подоплеки. В упомянутой статье о Лемонте и его предисловии к переводу басен Крылова, куда он ввел свои возражения Бестужеву, Пушкин писал: «Как материал словесности язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI в. древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величавое течение речи; словом, усыновил его, избавя таким образом от медленных усовершенствований времени. Сам по себе уже звучный и выразительный, отселе заемлет он гибкость и правильность. Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились, и *такова стихия, данная нам для сообщения своих мыслей*».

Здесь характерно отношение к языку как к «материалу словесности». Точка зрения Пушкина историческая: он не предлагает экспериментировать над языком, а старается проследить исторические формы его развития и угадать исторические силы, на язык воздействующие. В данной статье он останавливается на причинах петровской реформы языка и на роли Ломоносова, особенно подчеркивая огромный культурный размах деятельности законодателя, утверждавшего «правила общественного языка». В характеристике деятельности Ломоносова ясно чувствуется идея Пушкина о неразрывной связанности развития языка со всесторонним развитием культуры. О Ломоносове Пушкин пишет: «Слог его, ровный, цветущий и живописный заемлет главное достоинство от глубокого знания книжного славянского языка и от счастливого слияния оного с языком простонародным». В этих словах уже чувствуются элементы той системы, которая определила работу Пушкина в деле формирования русского литературного языка.

Но проблема языка была для Пушкина вторичной и не разрешала основного вопроса о народности в литературе. В другом месте, позднее, он подчеркнул эту свою точку зрения, коснувшись вопроса об исторической роли французских реформаторов языка, действовавших на пороге XVII в.: «Малерб ныне забыт подобно Ронсару; сии два таланта истощили силы свои в борении с усовершенствованием стиха... Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о механизме языка, нежели о мысли — истинной жизни его, независящей от употребления!»[1]

В заметке о народности в литературе свой отзыв о языке Пушкин оставил без комментария, но проблему «национальной темы» он сопровождает доводами. На примерах Шекспира, Лопе де-Вега, Кальдерона, Ариосто и Расина он показывает, как произведения, написанные с явным отпечатком народности, могут трактовать тему, взятую вовсе не из жизни своего народа. Напротив, в произведениях Хераскова и Озерова, хотя и написанных на сюжет из русской истории, Пушкин не находит ничего народного. При этом Пушкин ссылается на слова Вяземского, сказанные им в предисловии к «Бахчисарайскому фонтану». Вот точные слова Пушкина:

«Но мудрено отъять у Шекспира в его Отелло, Гамлете, Мера за меру и проч. достоинства большой народности; Вега и Кальдерон поминутно переносят во все части света, заемлют предметы своих трагедий из итальянских повестей, из французских ле; Ариосто воспевает Карломана, французских рыцарей и китайскую царевну; трагедии Расина взяты им из древней истории. Мудрено однако ж у всех сих писателей

[1] Ср. слова Вольтера: «Если поэзия еще занимает мой досуг, я всегда предпочитаю вещи словам и мысли рифме». («Письма об Эдипе», письмо V).

оспоривать достоинства великой народности. — Напротив того, что есть народного в Россиаде и Владимире кроме имен, как справедливо заметил Вяземский;[1] что есть народного в Ксении Озерова, рассуждающей шестистопными ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Димитрия».

Цитата, приведенная Пушкиным из статьи Вяземского, имеет прямое отношение к спору о народности именно в связи с творчеством Пушкина, а потому будет нелишним привести полнее то место, из которого заимствована цитата.

Издавая «Бахчисарайский фонтан» Пушкина, Вяземский предпослал поэме предисловие, которое носит характер литературного манифеста. Трактуя поэму Пушкина как явление русского романтизма, Вяземский дал формулировку основных расхождений между классиками и романтиками. Изложение он дал в форме диалога между издателем, исповедующим романтические убеждения, и воображаемым классиком. Касаясь основных проблем романтической литературы, Вяземский остановился на вопросе о народности:

«Издатель. Мы еще не имеем русского покроя в литературе: может быть и не будет его, потому что нет; но во всяком случае поэзия новейшая, так называемая романтическая, не менее нам сродна, чем поэзия Ломоносова и Хераскова, которую вы силитесь выставить за классическую. Что есть народного в Петриаде и Россиаде, кроме имен?

Классик. Что такое народность в словесности? Этой фигуры нет ни в пиитике Аристотеля, ни в пиитике Горация.

Издат. Нет ее у Горация в пиитике, но есть она в его творениях. Она не в правилах, но в чувствах. Отпечаток народности, местности: вот что составляет, может быть, главное существеннейшее достоинство древних, и утверждает их право на внимание потомства».

Рассуждения Вяземского, с одной стороны, вливаются в общий хор русской критики (в первую очередь декабристской), а с другой — отражают западноевропейскую полемику между классиками, с их идеалом универсальной красоты, и романтиками, утверждавшими принцип национальной литературы. Именно эту зависимость взглядов Вяземского от споров, происходивших на Западе, Пушкин отметил в «Письме к издателю «Сына Отечества»: «Разговор» «писан более для Европы вообще, чем исключительно для России».

Что касается до слов Пушкина об Озерове, то они связаны с отзывом другого автора, на этот раз не русского, но мнения которого имеют большой вес в пушкинских взглядах на проблему народности в литературе. Надо вспомнить, что около того же времени, когда Пушкин писал заметку о народности, он напечатал статью «О г-же Сталь и о г. А. М-ве», где вступился за французскую писательницу по поводу статьи Муханова, резко критиковавшего книгу Сталь «Десять лет изгнания». Эту же книгу Сталь, содержащую путевые очерки поездки Сталь по России в 1812 г., Пушкин цитировал в примечаниях к первой главе «Онегина», вышедшей в свет в 1825 г. Впоследствии он широко воспользовался данными этой книги в своем «Рославлеве», описывая пребывание Сталь в Москве. И вот в этих-то путевых записках мы находим отзыв о «Димитрии Донском» Озерова: «Я была на представлении русской тра-

[1] Имя цитируемого автора не выписано Пушкиным. Пробел рукописи последнее время редакторы заполняли именем Державина, основываясь на устном его отзыве о «Димитрии Донском» Озерова. Более точный анализ текста показал, что цитирует Пушкин Вяземского; этот анализ дал возможность исправить чтение в новом академическом издании. Что касается до мнения Державина, то оно известно лишь по воспоминаниям Жихарева (изданным только в 1855 г.) и не имеет прямого отношения к сказанному Пушкиным (см. Жихарев «Записки Современника», 1934, т. II, стр. 39).

гедии, написанной на темы об освобождении русских (Moscovites), когда они отразили татар и прогнали их за Казань. Князь Смоленский появлялся в древнем боярском костюме, татарское войско именовалось Золотой ордой. Вся эта пьеса почти полностью писана по правилам французской драматургии; ритм стиха, декламация, распределение сцен, все было французское; одно лишь положение связано было с русскими нравами: глубокий ужас, внушенный девушке боязнью отцовского проклятия». Пушкин усугубил отзыв Сталь, не признав народности и за этой единственной ситуацией («Димитрий Донской», действие второе, явление I).

Таковы были предпосылки отрицательного отношения Пушкина к определениям народности, выдвинутым в статьях Бестужева и Кюхельбекера. Не следует, впрочем, преувеличивать значение расхождений, какие были между Пушкиным, с одной стороны, и Бестужевым и Кюхельбекером — с другой. В каком-то отношении они были представителями одной идеологической и литературной группы, и для Бестужева, так же как и для Кюхельбекера, Пушкин был ведущей фигурой в русской поэзии.

За отрицательной частью в статье Пушкина должна была следовать положительная. Однако он только начал эту часть, не дойдя до окончательных формулировок. Было бы ошибочным принимать написанное далее за все, что хотел сказать Пушкин.

Но, прежде чем перейти к этой части, необходимо обратить внимание на одно имя, часто упоминавшееся в полемике 1824—1825 гг. о народности, которая велась вокруг Пушкина.

На «Разговор» Вяземского последовал на страницах «Вестника Европы» (1824, № 5) ответный разговор М. Дмитриева, в котором классик «побеждает» издателя. В ответ на слова Вяземского о народности оппонент обвинил его в том, что он смешивает два термина: *народный* и *национальный*. «Народная поэзия может существовать и у народа необразованного: доказательство тому наши старинные песни. Поэзия же национальная существует единственно у тех народов, которых политическое бытие тесно соединено с просвещением гражданским и одно в другом находит необходимую подпору... Вот мое мнение, которое, впрочем, не что иное, как плод соображений, выведенных из наблюдений новейших эстетиков. Между ними Ансильон самым верным способом доходит до определения национальной поэзии: он определяет сперва, что есть *нация*». На это Вяземский отвечал: «Всякий грамотный знает, что слово *национальный* не существует в нашем языке; что у нас слово *народный* отвечает одно двум французским словам populaire и national; что мы говорим песни *народные* и *дух народный там*, где французы сказали бы chanson populaire и esprit national». Как мы увидим далее, этот ответ Вяземского приобрел для Пушкина принципиальный характер.

В 1825 г. в «Московском Телеграфе» Полевой поместил разбор первой главы «Евгения Онегина». В этом разборе Полевой коснулся и вопроса о народности; процитировав стихи Пушкина об Адаме Смите, Полевой пишет:

„«Главный признак изящного есть простота», сказал один германский философ, — и что же простее, добродушнее этой насмешки над толками модных последователей Смита? Тот же философ говорит, что «народная (nationale) словесность берет у воображения то, что сильнее говорит уму и характеру народов», и эту народность, эту сообразность описания современных нравов Пушкин выразил мастерским образом. Онегин не скопирован с французского или английского, мы видим свое, слышим свои родные поговорки, смотрим на свои причуды, которых все мы не чужды были некогда".

Полевой не назвал имени «германского философа»; но это был тот же

Ансильон, немецко-французский мыслитель, писатель по политическим и эстетическим вопросам. Цитируемые здесь слова его находятся в книге, вышедшей в 1824 г. под названием «Nouveaux essais de politique et de philosophie». («Новые опыты по политике и философии»). На стр. 342 первого тома мы читаем: «Le premier caractère du beau est la simplicité» («Главная отличительная черта прекрасного — простота»). На стр. 357: «Toute philosophie nationale a toujours un côté vrai. Elle saisit les rapports qui ont le plus d'affinités avec le caractère et l'esprit d'un peuple, et c'est là ce qui explique et justifie sa fortune. Toute littérature nationale a un beau côté. Elle saisit dans les arts d'imagination ce qui parle le plus fortement à l'esprit et caractère d'un peuple». («Всякая национальная философия имеет свою сторону истины. Она улавливает связи, имеющие наибольшую степень сродства с характером и духом своего народа, и это объясняет и оправдывает ее жизненность. Всякая национальная литература имеет свою сторону красоты. Она улавливает в искусствах, управляемых воображением, то, что наиболее сильно говорит духу и характеру своего народа»). Обе цитаты взяты из серии афоризмов «О литературе». В дальнейшей полемике, возникшей по поводу статьи Полевого (ему возражал Веневитинов), имя Ансильона снова и неоднократно упоминалось в качестве авторитетного имени автора, обладающего «быстрым и проницательным взглядом».

Фредерик Ансильон был автором рассуждения «Анализ понятия национальной литературы» («Analyse de l'idée de littérature nationale», 1817). Именно эта работа упомянута в полемике Вяземского с М. Дмитриевым; она служила основанием для рассуждений о народности в эти годы. Основные тезисы статьи Ансильона сводятся к следующим.

В то время как наука международна, литература национальна. Условиями существования национальной литературы является наличие национальной индивидуальности или национального характера. Поэтому прежде всего Ансильон анализирует, каковы факторы, создающие нацию как некоторую моральную индивидуальность. «Что такое нация? — спрашивает он. — Разве это простое множество людей, соединенных и согнанных как стадо силою случайностей или случайностью силы? людей, которые объединены только общностью земли, воздуха и влиянием одного климата? В подобной стране было бы только соединение физических единиц, а не организованное единство». Точно так же государственное объединение само по себе не создает морального единства. «Нация есть моральная единица, составленная из весьма разнородных элементов». В число этих элементов Ансильон включает единое правительство, если оно основано на участии народа в политической жизни и на принципах свободы, затем единство происхождения, единство веры и единство языка; последнее Ансильон считает наиболее существенным. «Нация является действительно нацией, в самом высоком смысле этого слова только тогда, когда она заключает в себе наибольшее число объединяющих ее элементов, главным же образом общее правительство и общий язык. Только тогда члены этой нации могут иметь истинно национальный отпечаток, национальную индивидуальность». Далее Ансильон разбирает вопрос, что такое индивидуальность, и за существеннейший признак индивидуальности принимает внутреннюю организованность. «Нация явится индивидуальностью постольку, поскольку она составляет органическое целое и обладает характеристическими чертами, отличающими ее от других наций». «Идеи, привычки, привязанности, господствующие в народе, образуют его национальный характер, и произведение искусства в его глазах будет прекрасно только в той степени, в какой оно будет в соответствии с его национальным характером». «Когда изучают литературу других наций, надо забыть свою и становиться последовательно греком,

итальянцем, испанцем, французом, англичанином, немцем». В прекрасном абсолютное всегда соединяется с относительным, поэтому принцип абсолютной, универсальной красоты не исключает разнообразия в конкретных проявлениях. Подлинно совершенные произведения осуществляют принцип универсально прекрасного, сохраняя в то же время индивидуальный отпечаток национальности и личного дарования автора.

Таковы основные тезисы статьи, которой оперировала русская критика, дебатируя проблему народности в литературе. Популярность этой статьи заставляет предполагать знакомство с ней Пушкина. Ее надо учитывать при анализе заключительных строк неоконченной статьи о народности. Вот эти строки:

«Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками — для других оно или не существует, или даже может показаться пороком. Ученый немец негодует на учтивость героев Расина,[1] француз смеется, видя в Кальдероне Кориолана, вызывающего на дуэль своего противника. Всё это носит однако-ж печать народности.

Климат,[2] образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу».

Здесь намечены только те черты культурного и исторического своеобразия жизни народов, которые определяют сущность «народности». Однако собственного определения Пушкин не досказал, ограничившись общими положениями, уже получившими право гражданства, и не дописал своей заметки. Тем не менее основные черты концепции Пушкина были им уже намечены. Он решительным образом отметает все рецепты легкого создания «народной литературы», ставя разрешение вопроса в зависимость от создания подлинной национальной культуры, выражением которой и должна являться литература, претендующая на народность. Вопрос не в темах и сюжетах, не в форме и языке, взятых как самоцель, а в том культурном содержании, которое облекается в эти темы и в словесную форму. То, в чем его современники видели верное средство, правильный путь к созданию национальной литературы, является лишь «материалом словесности».

Чтобы точнее установить точку зрения Пушкина на народность в литературе, обратимся еще к некоторым его критическим заметкам, в которых он высказывался по данному вопросу попутно с другими вопросами литературы и истории.

Незадолго до того времени, как была написана заметка Пушкина, в прессе происходила полемика о русских баснописцах. Определилось два направления: в глазах одних лучшим баснописцем был Дмитриев, а в глазах других — Крылов. Деятельное участие в этой полемике принял Вяземский, который со всей страстностью аржамасца вступился за старшего карамзиниста Дмитриева, представителя «изящного стиля» в русской басне, превознося его в явный ущерб Крылову.[3] В этом вопросе

[1] Очевидно, Пушкин имеет в виду А. Шлегеля и его «Курс драматической литературы».

[2] Климат как фактор, создающий особый характер, фигурирует на первом месте в «Esprit des lois» Монтескье, где ему посвящена вся 14-я книга. Вслед за Монтескье Руссо в 8-й главе 3-й книги «Contrat social» развивает тот же тезис. Впоследствии это стало общим местом, а потому, может быть, не следует возводить этого утверждения Пушкина к определенному источнику.

[3] Среди этих статей Вяземского надо отметить его заметку в «Московском Телеграфе» в 1825 г. «О новой критике басен». Пушкину очень понравилась эта полемическая заметка Вяземского, и он неоднократно упоминал о ней в своих письмах. В заметке имеется и несколько замечаний по вопросу о народности в литературе, которые мог иметь в виду Пушкин, когда писал по этому вопросу, например: «Мно-

Пушкин решительно разошелся с Вяземским. В марте 1824 г. Пушкин писал Вяземскому: «Грех тебе унижать нашего Крылова. Твое мнение должно быть законом в нашей словесности, а ты по непростительному пристрастию судишь вопреки своей совести и покровительствуешь чорт знает кому. И что такое Дмитриев? Все его басни не стоят одной хорошей басни Крылова; все его сатиры одного из твоих посланий, а всё прочее первого стихотворения Жуковского. Ты его когда-то назвал le poéte de notre civilisation. Быть так, хороша наша civilisation!»

По вопросу о литературном значении Крылова Пушкин выступил в печати в 1825 г. в статье о предисловии Лемонте к переводу басен Крылова. «Мы должны благодарить графа Орлова (издателя переводов басен Крылова), избравшего истинно-народного поэта, дабы познакомить Европу с литературою севера. Конечно ни один француз не осмелится кого бы то ни было поставить выше Лафонтена, но мы, кажется, можем предпочесть ему Крылова. Оба они останутся любимцами своих единоземцев. Некто справедливо заметил, что простодушие (naïveté, bonhomie есть врожденное свойство французского народа; напротив того, отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться. Лафонтен и Крылов представители духа обоих народов».

Прочтя эту статью Пушкина, Вяземский, в порядке эпистолярного реванша, написал Пушкину: «Что такое представительство Крылова? Следовательно и Орловский [1] представитель русского народа. Как ни говори, а в уме Крылова есть все что-то лакейское: лукавство, брань из-за угла, трусость перед господами, всё это перемешано вместе. Может быть и тут есть черты народные, но по крайней мере не нам признаваться в них и не нам ими хвастаться перед иностранцами». На возражение Вяземского Пушкин отвечал шуткой: «Ты уморительно критикуешь Крылова; молчи, то знаю я сама, да эта крыса мне кума. Я назвал его представителем *духа* русского народа — не ручаюсь, чтоб он отчасти не вонял. В старину наш народ назывался смерд (см. госп. Карамзина). Дело в том, что Крылов преоригинальная туша» (Письмо от 7 ноября 1825 г.).

В этих шутках выражались различные позиции Вяземского и Пушкина. Вяземский еще оставался на позициях старого салонного карамзинизма, с культом изящного вкуса хорошего общества, т. е. вкуса светского. Пушкину чужда эта несколько барская брезгливость. В Крылове он ценит не только его красочность, но и демократизм его языка, равно как и демократизм его аудитории. Крылов не салонный писатель. Это подчеркнул Пушкин в одной заметке, вызванной упреками по его адресу по поводу дороговизны отдельных глав «Евгения Онегина»: «Цена последнего издания басен Крылова, во всех отношениях самого народного нашего поэта (le plus national et le plus populaire [2]), не противоречит нами сказанному. Басни (как и романы) [3] читает и литератор, и купец, и светский человек, и дамы, и горничные, и дети». В 1836 г. в «Современнике» Пушкин отмечал: «На заглавном листе басен Крылова (изданных в прошлом году) выставлено тридцатая тысяча». Чем шире распро-

---

гие с досадой жалуются, что у нас чужемыслие, чужечувствие, чужеязычие господствуют в словесности, что у нас мало своего, мало русского; что никто не старается дать поэзии нашей направление народное». «В других землях требовали и требуют, чтобы драматические писатели, творцы эпических поэм, почерпали предметы и вымыслы свои из отечественных источников...» Заметка Вяземского направлена против крайностей в требованиях народности.

[1] Повидимому, имеются в виду жанровые рисунки и карикатуры Орловского.

[2] Слова в скобках имеют прямое отношение к приведенному спору Вяземского с М. Дмитриевым по вопросу о значении слов «национальный», «народный».

[3] Пушкин иронически намекает на распространение романов Булгарина.

странение произведения (если, понятно, это распространение не вызвано нарочитой вульгарностью, «лубочностью» произведения, как это имело место в отношении романов Булгарина), чем оно популярнее, чем в большей степени оно обслуживает культурные интересы широких кругов, тем более, в глазах Пушкина, оно приобретает характер подлинно народного, потому что популярность являлась для него одним из признаков народности произведения.

Пушкин решительно восставал против «салонного» направления в литературе. Так и на страницах «Полярной Звезды» довольно часто слышались призывы к «благосклонным читательницам». Это были рецидивы сентиментального направления начала века, когда издавались «журналы для милых», когда в защиту от «злых насмешек критики» апеллировали к «прелестям наших милых читательниц» (М. Н. Макаров). Так, в «Полярной Звезде» на 1824 г. Корнилович поместил статью «Об увеселениях российского двора при Петре I», посвященную баронессе А. Е. А., к которой автор обращается в надежде заслужить «улыбку ободрения»; в письме Бестужеву 8 февраля Пушкин высмеял эти слова А. Корниловича. За год до того Бестужев в своем обозрении разразился тирадой: «Наконец главнейшая причина (бедности русской литературы оригинальными произведениями) есть изгнание родного языка из обществ и равнодушие прекрасного пола ко всему, на оном писанному! Чего нельзя совершить, дабы заслужить благосклонный взор красавицы? в какое прозаическое сердце не вдохнет он поэзии?» В письме к Бестужеву по поводу этого обозрения Пушкин посмеялся над образом «нежных читательниц» (13 июня 1823 г.).[1] В своей статье о Лермонте Пушкин остановился на этих симптомах салонности в русской литературе и заметил: «Мильтон и Данте писали не для *благосклонной улыбки прекрасного пола*». Это сказано в связи с указанием, что именно так называемое «образованное общество», т. е. дворянские круги, является причиной порчи литературы, что придворные Людовика XIV и дамские салоны XVIII в. наложили на французскую литературу антинародную печать.

Когда в 1830 г. «Литературную Газету» упрекали в «аристократизме», Пушкин писал: «В чем же состоит их аристократия?.. в дворянской спеси? Нет, в Литературной Газете доказано, что главные сотрудники оной одни и вооружились противу сего смешного чванства, и заставили чиновных литераторов уважать собратьев мещан. Может быть в притязаниях на тон высшего общества? Нет; они стараются сохранить тон хорошего общества; проповедают сей тон и другим собратьям, но проповедают в пустыне. Не они поминутно находят одно выражение *бурлацким*, другое *мужицким*, третье *неприличным для дамских ушей*, и т. п. Не они гнушаются просторечием и заменяют его простомыслием (niaiserie)... Не они толкуют вечно о *будуарных читательницах*, о *паркетных дамах*».

Мы видим из этих слов Пушкина, что задачу «народности в литературе» он осмыслял не только в порядке накопления национальных особенностей, того, что именовалось «местным колоритом», а в первую очередь в порядке демократизации литературы.

Вопрос о национальном партикуляризме был для Пушкина решен и формулирован в виде афоризма, напечатанного им среди других в 1827 г.: «Некоторые люди не заботятся ни о славе ни о бедствиях отечества, его историю знают только со времени кн. Потемкина, имеют некоторое понятие о статистике той губернии, в которой находятся их поместия; со всем тем почитают себя патриотами, потому что любят ботвинью и что дети их бегают в красной рубашке».

[1] Реакцией на эти слова является приведенное ранее рассуждение из «Рославлева», в целом полемичное против обозрения Бестужева.

3

Выбор между салонным искусством и искусством народным был разрешен Пушкиным для собственного творчества именно около 1825 г., когда написана была трагедия «Борис Годунов». И дело не в выборе темы из русской истории. На русскую историческую тему Пушкин собирался писать трагедию «Вадим» еще в 1821—1822 гг., но стал писать ее по всем правилам французского классического театра, т. е. по канону Расина. В 1825 г. «Борис Годунов» написан в совершенно ином строе и в иной системе, и Пушкин объясняет, почему: «Я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина». Противоставление имен Шекспира и Расина сделано Пушкиным не в обычном осмыслении борьбы двух систем — романтической и классической, а в связи с основным вопросом о народности, причем два значения слова «народный» (национальный и свойственный народу — демократии) в понимании Пушкина принципиально сливаются.

Чтобы учесть весомость этого замечания Пушкина, необходимо считаться с тем, что в эти годы спор вокруг драматургии являлся центральным во всей Европе. Теоретические манифесты следовали один за другим: в 1821 г. появился перевод трагедий Шекспира на французский язык с вступительной статьей Гизо, в 1823 г. — перевод трагедии Манцони «Граф Карманьола» с «Письмом к Шове», где дается острая критика основ классической драматургии. В том же году выходит книга Стендаля «Расин и Шекспир». В течение всего 1825 г. на страницах «Globe» ведется полемика вокруг проблем романтизма, причем вопросы драматургии занимают первое место. Характерной особенностью этого периода борьбы за романтический театр во Франции было то, что она велась с либеральных политических позиций, в то время как в романтической лирике еще господствовали религиозно-монархические настроения. Все это — факты, имевшие большое не только литературное, но и общественное значение, потому что именно драматургия являлась в это время наиболее действенным жанром, наиболее значительным по своему общественному значению. Французские романтики не считали свою борьбу завершенной, прежде чем не завладели сценой (что произошло уже позднее — в 1829—1830 гг.).

Характерной особенностью этой борьбы за романтическую драму было то, что главными участниками ее со стороны романтиков были представители молодого либерализма, в то время как романтическая лирика начала 20-х годов связывала себя с католицизмом и роялизмом. То отрицание французского романтизма, которое мы встречаем в письмах Пушкина времени его пребывания на юге, относилось именно к этому реакционному направлению в романтизме, связанному с кругом участников журнала «Французская муза», и конечно не распространялось на пропаганду романтизма на страницах «Globe», где среди борцов за романтическую драму мы встречаем имена Дювержье де-Орана, более известного своей политической деятельностью, Ж. Ж. Ампера и др.[1]

[1] Вот несколько цитат из статей Дювержье де-Орана по поводу «Письма» Манцони, отчасти излагающих взгляды Манцони, но в большой мере оригинальных; из них видно, как близки темы, поднятые на страницах «Globe» высказываниям Пушкина о драме: «Некоторые (классики) решились опереться на *театральную иллюзию* и сейчас же *театральная иллюзия* стала лозунгом для неподвижных. По их мнению, было *неправдоподобно*, чтобы зритель, не сходя с своего кресла, переносился из одного места в другое; но легко соглашались они с тем, чтобы видеть равнины Авлиды в комнате, освещенной несколькими лампами. Было *неправдоподобно*, чтобы между актами протекало больше одного дня; но не было никаких затруднений, чтобы из 1780 года перенестись в героические времена древней Греции, а рифмованные и размеренные стихи ни в чем не разрушали сами по себе иллюзии» (статья 24 де-

Пушкин, кóторый с таким вниманием следил за всем, что происходило в Европе и у себя в России, естественно придавал большое значение своему драматургическому опыту, может быть даже преувеличивая общественное значение театральной реформы для России. Он писал, что был бы огорчен неуспехом своей драмы, потому что «всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены». Та борьба, которую он вел за право напечатать «Бориса Годунова», несмотря на неоднократные запреты и упорное сопротивление Николая I и Бенкендорфа, показывает, что в этом вопросе было затронуто не только авторское самолюбие. Дело шло о произведении, от которого Пушкин ожидал важных последствий для русской культуры.

В черновиках Пушкина сохранилось много подготовительных заметок о драме. Они находятся в непосредственной связи с тем, что им было написано около 1825 г., в дни, когда писалась его трагедия, по вопросам народности в литературе. Эти заметки приобретают особое значение, так как в них можно видеть замысел литературного манифеста, которым он хотел сопроводить издание «Бориса Годунова».

Традиция литературных манифестов драматургического порядка ведет свое начало с XVIII в. и, может быть, коренится в фактах еще более ранних, относящихся к полемике вокруг «Сида» Корнеля. Вольтер превратил жанр «посвящений», имевший ранее целью получение денежной благодарности от лица, кому они были адресованы, в повод для изложения своих принципиальных взглядов на драматическое искусство. Так, он предпослал своей трагедии Брут (1730) письмо к Болингброку, содержащее целый трактат о трагедии. Этим он подал пример для таких же предисловий другим драматургам. Эти предисловия к пьесам сохраняли часто форму посвящения или письма, адресованного реальному или вымышленному лицу, иногда же приобретали обычную форму предисловий. Романтики не раз обращались к такой форме литературных деклараций; таково, например, «Письмо к лорду ***» А. де-Виньи по поводу постановки «Венецианского мавра» и в его переводе (1829); но первое место среди романтических деклараций занимает знаменитое «Предисловие к Кромвелю» В. Гюго 1827 г.

В этом же ряду литературных деклараций задумывал Пушкин предисловие к «Борису Годунову», которое то приобретало форму письма, то укладывалось в обычные формы предисловия. Он несколько раз принимался за него, и у него накапливались основные тезисы, которые, по образцу аналогичных литературных манифестов этого рода 20-х годов, отправлялись от вопросов классической системы драматургии, в первую очередь от пресловутых трех единств, но по существу далеко отходили от узких проблем драматургической поэтики, представлявшихся Пушкину слишком мелочными «гремушками и пеленками младенчества».

Трагедия Пушкина вышла в свет без предисловия. Однако Пушкин не оставил идеи такого предисловия, но отложил его до второго издания трагедии, которому не суждено было появиться при жизни поэта. Вскоре по выходе первого издания он писал Е. Ф. Розену: «Думаю для второго издания написать к вам письмо, если позволите, и в нем изло-

---

кабря 1825 г.). «При единствах невозможно изображение страстей, требующих для своего развития какое бы то ни было время, невозможны оттенки характеров, проявляющихся только в последовательности обстоятельств, всегда различных и всегда связанных... (В классической системе) для быстрого достижения цели необходимо преувеличивать, искажать страсти и таким образом пропадает все, что есть в человеке искреннего и индивидуального. Вместо любовников и честолюбцев появляются насильственные аллегории любви и честолюбия; театр наполняется толпой фиктивных персонажей, являющихся как бы отвлеченными типами некоторых страстей, а не существами, наделенными страстями. Отсюда это однообразие, этот условный тон и эти театральные нравы, столь отличные от истинных нравов» (статья 7 января 1826 г.).

жить свои мысли и правила, коими руководствовался, сочиняя мою трагедию». В плане издания своих сочинений он предполагал поместить трагедию с примечаниями. Надо думать, что примечания эти должны были не столько носить исторический характер, сколько представлять собой литературную декларацию.

Эти размышления о драме, связанные по существу с «Борисом Годуновым», получили наиболее законченную форму случайно в черновом наброске, с данной трагедией не связанном, а вызванном посторонним поводом — драмой Погодина «Марфа-Посадница». Пушкин готовил критическую статью об этой драме, и в порядке критического обсуждения чужого произведения должны были быть формулированы основы его воззрения на драму вообще. Статья носит весьма черновой характер; часть ее является простым планом, а в написанной части не все оригинально: некоторые утверждения носят характер конспективных выписок, содержащих чужие аргументы. Эти аргументы должны были найти свое место в общей системе рассуждения, принадлежащей самому Пушкину, и в окончательной редакции, повидимому, Пушкин предполагал дать им оригинальное развитие. Нам сейчас безразлично, из каких источников черпал Пушкин изолированные аргументы. Гораздо существеннее общая система аргументации, принадлежащая только Пушкину и выражающая его взгляды.

Статья начинается с общего введения в историю драматических жанров. Исходным тезисом Пушкин избирает положение о народном происхождении драмы: «Драматическое искусство родилось на площади — для народного увеселения». К этому тезису присоединяется другой: на некоторой стадии развития драмы она проникает во дворцовую обстановку: «С площадей, ярманки Расин переносит ее во двор». Отсюда два типа драмы — народная, наиболее полное выражение которой Пушкин видел в Шекспире, и придворная, осуществленная в театре Расина и всего французского классицизма.

Между этими двумя системами и предстоял выбор.

Прежде всего Пушкин переходит к критике классической системы. Он касается основ классической эстетики. Это совершенно необходимо иметь в виду при оценке его дальнейших положений: Пушкин берет основы классической поэтики в самых ее традиционных, самых «школьных» положениях. Формулы, против которых он борется, должны быть рассматриваемы лишь как элементы классической системы, а не сами по себе. В аргументах против классических правил Пушкин часто сходится с романтиками, потому что именно в романтической борьбе с классиками были нащупаны наиболее слабые и омертвевшие элементы классицизма.

«Между тем как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такой ясностью и обширностию, мы все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшеда, мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе, и что главное достоинство искусства есть польза». В самом деле, достаточно заглянуть в любую поэтику начала XIX в., чтобы убедиться, что система самого условного и неестественного искусства — классицизма французского толка — обосновывалась этими двумя принципами. Так, например, в одной популярной школьной поэтике, издания 1804 г. («Domairon Poétique Française adoptée par la commission des livres classiques pour l'usage des lycées et des écoles secondaires») мы читаем: «Подражание изящной природе (imitation de la belle nature)— общий принцип всех искусств.[1] Подражать природе значит верно изображать предмет, который существует или может правдоподобно суще-

[1] В лицейском курсе поэтики Кошанского принималось такое определение поэзии: «Поэзия есть подражание изящной природе, выражаемое измеренным слогом» (см. «Лицейские лекции по записям А. М. Горчакова», «Красный Архив», 1937, № 1, стр. 138).

ствовать. Подражать изящной природе значит верно изображать предмет настолько совершенный, насколько мы можем его мыслить, независимо от того, существует ли он или, если не существует, то мог бы существовать. Такое именно подражание и составляет поэзию: она изображает только предметы совершенные в самих себе». Такова полная формула того принципа, который оспорен Пушкиным. Было бы большой ошибкой смешивать принцип «подражания изящной природе» с принципом подлинного изображения действительности; принцип, формулированный классиками, по существу был диаметрально противоположен по своему содержанию и выводам принципу реализма в искусстве.

Вопрос о пользе сводился в классической поэтике к постоянному цитированию слов Горация «miscere utile dulci» (смешивать с приятным полезное) и Буало:

Qu'en savantes leçons votre muse fertile,
Partout joigne au plaisant le solide et l'utile.

(Пусть ваша муза, богатая мудрыми уроками,
Везде к забавному присоединяет прочное и полезное [1]).

Принцип «пользы» сводился к дидактизму и никак не говорил о социальной роли искусства как такового. Это требование поучительности стояло в резком противоречии с требованием «подражания природе», вернее — вскрывало подлинную сущность первого принципа. В частности, о драматургии говорилось в уже цитированной поэтике: «Она не ограничивает своих задач тем, чтобы только нравиться: поучение (instruction) первый ее предмет: все средства, ею употребляемые, направлены к этой цели».

Таким образом, мы видим, что Пушкин оперировал с формулами, скрывавшими за собой систему, которой обосновывались принципы придворного театра.

То же самое следует заметить о дальнейших словах по поводу «правдоподобия». И здесь мы имеем дело с термином, вошедшим в обиход классической поэтики, а вовсе не самое понятие в полном значении данного слова. Термин этот, как и многое в теории классического театра, ведет начало от Аристотеля, но с течением времени он изменил свое значение. Аристотель в IX главе «Поэтики» провозгласил правдоподобие верховным законом поэзии. Скюдери, выступая против «Сида» Корнеля (1636), еще употреблял этот термин в общем значении, заявляя, что «из всех правил самое важное и основное для всякого произведения есть правило правдоподобия»: он применял это правило к оценке сюжета «Сида». Но вскоре употребление термина стало сужаться, и о правдоподобии стали говорить лишь в связи с единством времени и места. Так, Вольтер в предисловии к «Бруту» (1730) писал: «Если автор берет два дня и два города для своего действия, то это значит, что у него нет достаточно умения, чтобы сжать его в пределах трех часов и в ограде одного дворца, как этого требует правдоподобие». Термин «правдоподобие» к началу XIX в. окончательно канонизировался как аргумент в пользу правил единства времени (т. е. правила 24 часов) и единства места (т. е. правила единой «ограды», а в более строгом смысле — правила единых декораций на протяжении всей трагедии). В уже цитированной поэтике говорится по поводу единства места: «Это правило основано на здравом разуме. Было бы ошибочным утверждать, что разные действия могли бы происходить перед глазами зрителя одно в одном месте, другое в другом. Для этого было бы необходимо, чтобы

[1] В том же курсе Кошанского читаем: «Поэзия главною целию имеет соединять приятное с полезным, нравиться и возбуждать благородные страсти» (там же, стр. 141).

театр изображал последовательно разные места. Но эти перемены места оскорбляли бы правдоподобие и разрушали бы иллюзию. Зритель в начале действия находится в одном месте: как может он вообразить себя через несколько мгновений в другом?». Аналогичным образом, с апелляцией к условно понимаемому «правдоподобию», обосновывалось и единство времени (хотя 24 часа не укладывались в трехчасовую длительность спектакля). Об этом-то правдоподобии, обветшалом и устарелом условном термине классической поэтики, и говорится у Пушкина, и против него были направлены удары романтиков. Так, Манцони в письме к Шове (1822) писал: «Именно правдоподобие приносится в жертву правилам, будто бы построенным на правдоподобии». Гюго в предисловии к «Кромвелю» (1827) говорил: «Что всего страннее, так это то, что рутинеры заявляют, что их правило двух единств опирается на правдоподобие, в то время как оно как раз и убивает правду (le réel). Есть ли что-нибудь более неправдоподобное, более абсурдное, чем этот вестибюль, этот перистиль, эта прихожая, банальное место, где наши трагедии с такой охотой развертываются, куда являются, неизвестно каким образом, заговорщики, чтобы ораторствовать против тирана, тиран — чтобы ораторствовать против заговорщиков, каждый в свою очередь, как будто бы они взаимно согласились буколически:

Alternis cantemus amant alterna Camenae».[1]

Пушкин подчеркивает, что схоластическая теория драмы, выдвигая правдоподобие в подкрепление наиболее условных «правил», почему-то игнорирует это самое правдоподобие в ряде реальных условностей искусства, неизбежных по самой материальной сущности спектакля, но гораздо более существенных.[2] Пушкин борется с пережитками в эстетических взглядах, коренившимися в теориях начала XVI в. и выдававшимися за непререкаемые правила Аристотеля.

Итак, все, что говорит Пушкин о подражании природе, о пользе искусства, о правдоподобии, является средством его борьбы против классических, т. е. придворных форм трагедии. Правдоподобию школьных поэтик Пушкин противоставляет правдоподобие иного порядка: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот, чего требует наш ум от драматического писателя». Как видим, формула эта шире, нежели определение свойств, присущих только драматическому искусству.

Пушкин спрашивает: «Что развивается в трагедии? какая цель ее?» и отвечает: «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин и велик, не смотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, не смотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки». Это противоставление двух начал — судьбы человеческой и судьбы народной — и, параллельно им, двух систем театра — придворной системы Расина и народной системы Шекспира показывает, в каком направлении работала мысль Пушкина и что он ставил себе задачей в своем личном творчестве. В первую очередь — судьба народная: в этом сущность народного искусства.

Эти взгляды Пушкин и кладет в основу своего анализа свойств

---

[1] «Будем петь посменно: любят смену Камены». Гюго не совсем точно цитирует третью эклогу Виргилия, в которой Палемон приглашает петь посменно соревнующихся пастухов Дамета и Меналка.

[2] Пушкин пишет: «Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных или медных? Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами? И какая польза в тициановой Венере и в Аполлоне Бельведерском?» Ср. аналогичное рассуждение о театральной иллюзии: «Если бы, при совершенном сходстве, и можно было бы создать полную иллюзию, искусство должно было бы избегать ее, как скульптура ее избегает, не раскрашивая мрамора, из боязни сделать его страшным» (Мармонтель. Элементы литературы. Под словом «Иллюзия»).

драмы, которую еще надлежит создать в русской литературе. Он ясно показывает, что это дело очередного труда, потому что народной драмы он еще не видит. «Театр оставался поприщем, чуждым нашим обычаям. Озеров это чувствовал. Он попытался дать нам трагедию народную — и вообразил, что для сего довольно будет, если выберет предмет из народной истории». Здесь Пушкин повторяет то, что им уже сказано было в заметке о народности в литературе,[1] и этим обнаруживает теснейшую связь, какая существует между его статьей о драме и проблемой народности. Задача создания театра подлинно народного становится совершенно конкретной. Но Пушкин учитывает все трудности, возникающие перед ним: «Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расина, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? Как ей перейти к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади? как ей вдруг отстать от подобострастия, как ей обойтись без правил, к которым она привыкла? где, у кого выучиться наречию, понятному народу, какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучие, — словом, где зрители, где публика?

Это целая программа деятельности. И вопрос, конечно, не в том, чтобы только «придворную, сумароковскую трагедию низвести на площадь», вопрос не в преобразовании одного только театра: речь явно идет о преобразовании целой литературы. И программа Пушкина является прогнозом развития литературы на несколько поколений вперед, ибо только в точном сознании исторических перспектив мог он черпать силы для личного творчества и находить верные основы ему.

Статья Пушкина о драме относится к 1830 г., когда историческая роль его в русской литературе определилась. Он это сознавал и принимал на себя задачи, отсюда вытекающие. В этом отношении чрезвычайно любопытна одна формула, хотя и не вполне принадлежащая Пушкину, но Пушкиным принятая и как бы освященная им. В начале 1830 г. появился в свет альманах «Денница», в котором было напечатано литературное обозрение Ивана Киреевского. Пушкин очень подробно и сочувственно реферировал это обозрение на страницах «Литературной Газеты». Киреевский констатировал в русской новой литературе три эпохи: период Карамзина, характеризуемый влиянием французской литературы, период Жуковского, окрашенный немецким идеализмом, и период Пушкина, которого он называет «проводником народного самосознания». Главная часть обзора и посвящена Пушкину. В своей статье о Деннице Пушкин, по естественным причинам, не воспроизводит всего того, что Киреевский писал о нем самом. Да, вероятно, и не все в словах Киреевского, впадавшего иногда в запутанный риторизм, было для него полностью приемлемо. Но одну формулу Киреевского он удержал, освободив ее от того осложнения, которое несколько затуманивает эту формулу в обозрении Киреевского. Эту формулу Пушкин передал очень кратко, тремя словами: «Пушкин, поэт действительности».[2]

---

[1] Из той же статьи перенес сюда Пушкин и пример Кальдерона: «У Кальдерона храбрый Кориолан вызывает консула на дуэль и бросает ему перчатку».

[2] У Киреевского эта мысль развита гораздо пространнее, но менее отчетливо. Характеризуя последний период творчества Пушкина, он пишет: «Между безотчетностью надежды и байроновским скептицизмом есть середина: это доверенность в судьбу и мысль, что семена *желанного будущего* заключены в *действительности настоящего;* что в необходимости есть провидение; что если прихотливое создание мечты гибнет, как мечта, зато из *совокупности существующего* должно образоваться лучшее прочное. Отсюда *уважение к действительности*, составляющее средоточие той степени умственного развития, на которой теперь остановилось просвещение Европы и которая обнаруживается историческим направлением всех отраслей человеческого бытия и духа». И в другом месте: «Одно стремление *воплотить поэзию в действительность* уже доказывает и большую зрелость мечты поэта, и сближение с господствующим характером века».

Формула эта в год окончания главного произведения Пушкина — «Евгения Онегина» звучала для него не как простой ярлычок, лишенный глубокого содержания. Именно в этом, в поэзии действительности, Пушкин и признал за собой историческую миссию писателя, определяющего новую страницу в истории русской литературы, страницу, которой открывается период русской народной литературы, освобождающейся от чуждых влияний иностранных литератур, на выучку к которым принуждена была русская литература итти в предшествующие годы.

Хотя Пушкин и не оставил нам полного изложения своих взглядов на проблему народности в литературе, но эти взгляды явствуют из того, что им написано. Литература станет народной не тогда, когда она по какому-то рецепту поэтики придаст себе выбором тем или системой языка приметы местного, партикулярного порядка, а только тогда, когда она будет выразительницей народной культуры. Для этого необходимо, во-первых, чтобы она впитала культурные интересы нации и отразила их, избавя мыслящую часть общества от необходимости питаться исключительно импортом чужеродной культуры. Во-вторых, необходимо расширить социальный базис аудитории, выйти за пределы салонной и будуарной аристократической литературы и отказаться от бесплодного изящества светского общества, отстать от подобострастия, выйти на площадь. Только в таком случае, по мысли Пушкина, черты национального характера, сумма наслоенных историей культурных навыков станут органическим свойством народной литературы. Отсюда и ближайшая тема — судьба народа, т. е. соединение исторического начала с демократизацией литературы.[1] Изображение действительности, действительность как предмет и принцип литературы и есть ближайшая тема, характеризующая тот период, который открывался перед Пушкиным. Для судеб литературы в глазах Пушкина едва ли не одинаково важно как то, кто и как пишет, так и то, кто и как читает.

Таков итог обзора высказываний Пушкина на тему о народности в литературе. Уже из этого обзора следует, что полный ответ на вопрос могут дать не теоретические посылки, а само творчество во всем его содержании.

4

Собственно все творчество Пушкина вошло в состав национальной русской культуры как одно из основных слагаемых. Полное раскрытие народного содержания его творчества совпадает с анализом всего его наследия в целом и, конечно, не может быть предметом частного очерка. Здесь я коснусь только немногих черт его творчества, непосредственно вытекающих из его взглядов на народность в искусстве и усвоенных дальнейшей русской литературой, которая, более полным образом раскрывая эти черты, и приобрела тот особенный национальный характер, который отличает ее от всех иных литератур и благодаря которому она заняла свое почетное место среди литератур других народов и не только освободилась от подражательности и рабского ученичества, но и в свою очередь оказала глубокое влияние за пределами своего языка и своей национальной культуры.

Под этим углом зрения лучше всего остановиться на произведениях, написанных после 1830 г., т. е. уже после того, как сложились у Пушкина изложенные здесь взгляды на народность в литературе.

---

[1] Историческое направление в творчестве Пушкина отметил и Киреевский: «История в наше время есть центр всех познаний, наука наук, единственное условие всякого развития; направление историческое обнимает всё... Поэзия, выражение всеобщности человеческого духа, должна была также перейти в действительность и сосредоточиться в роде историческом. Век не мог не иметь влияния и на Пушкина...».

Не случайно в следующем, 1831 г. Пушкин написал начало романа «Рославлев». Мы уже имели возможность убедиться, насколько это произведение связано с заметками, писанными около 1825 г. и отражающими круг вопросов, связанных с основной проблемой народности. Произведение это настолько же относится к области художественной прозы, как и к области публицистики и литературной критики.[1] По замыслу оно полемично. Поводом к нему послужил выход в свет одноименного романа Загоскина. Реакция Пушкина на трескучий и мелодраматический роман Загоскина поражает своей быстротой. «Рославлев» Загоскина вышел в конце мая, а уже в первых числах июня написана первая глава реплики Пушкина. Такая быстрая реакция находит свое объяснение в политической обстановке тех дней. Роман трактовал проблемы патриотизма и изображал критическую эпоху русской истории — 1812 год. Международное и внутреннее положение 1831 г. обостряло эти вопросы и делало их чрезвычайно актуальными. Достаточно вспомнить, что в июне же написано стихотворение «Перед гробницею святой...», в августе — «Клеветникам России», а в сентябре — «Бородинская годовщина». «Тяжелое время, тяжелый год», писал Пушкин в июле 1831 г. Вопросы патриотизма и народной гордости не были в эти дни абстрактными понятиями. Когда появился роман Загоскина, Пушкин увидел фальшь этого произведения с его человеконенавистнической, зоологической интерпретацией исторических событий величайшего значения, с его казенным патриотизмом, сочетавшимся с проповедью пользы исправников и кнута и бранью против всяких проблесков свободолюбия. Патриотизм для Пушкина не был синонимом политической реакции и апологии самодержавно-полицейского строя. И в своей реплике он переворачивает все характеристики Загоскина: он показывает светскую чернь, которая в начале войны произносит хвастливые и трескучие патриотические речи не из убеждения, а из трусости, в то время как незадолго до войны эти же люди щеголяли презрением ко всему русскому и «шутя предсказывали России участь Рейнской конфедерации». Этот ложный патриотизм светских кругов Пушкин рисует следующим образом: «Народ ожесточился. Светские балагуры присмирели; дамы вструхнули. Говители французского языка и Кузнецкого моста взяли в обществах решительный верх и гостиные наполнились патриотами; кто высыпал из табакерки французский табак и стал нюхать русский; кто сжег десяток французских брошюрок; кто отказался от лафита и принялся за кислые щи. Все заклялись говорить по-французски: все закричали о Пожарском и Минине и стали проповедовать народную войну, собираясь на долгих отправиться в саратовские деревни». Эта жалкая картина настроений московского общества, «проворная перемена и трусость», вызывает негодование героини, являющейся в данном случае выразительницей собственных мнений Пушкина: «Полина не могла скрыть своего презрения, как прежде не скрывала своего негодования».

Но Пушкин не ограничивается публицистической сатирой. Он вводит в среду «светской черни» лицо, которое обрисовано в явном противопоставлении этим настроениям перетрусивших москвичей. Он выбирает

---

[1] Эта насыщенность романа публицистическим и историческим материалом придает ему такой характер подлинности и документальности, что один французский исследователь принял его за настоящие воспоминания. Поль Готье в своей книге «Madame de Staël et Napoléon» (Paris, 1903) приводит из «Рославлева» обширные выписки, сопровождая их примечанием: «Этот рассказ, составленный на основе подлинных мемуаров, был написан по поводу романа Загоскина «Рославлев или русские в 1812 году», вышедшего в свет в 1831 г.; он содержит интересные подробности о пребывании мадам де-Сталь в России» (стр. 37, ср., стр. 310—311). Автор не заметил, что основным источником романа Пушкина были собственные записки Сталь «Десять лет в изгнании».

в качестве такой фигуры мадам де-Сталь. Выбор этот не случаен. Путевые заметки Сталь о ее посещении России в 1812 г. привлекли особое внимание Пушкина. В них он видел «взгляд быстрый и проницательный, замечания разительные по своей новости и истине». По его отзыву, она «первая отдала полную справедливость русскому народу, вечному предмету невежественной клеветы писателей иностранных». И изображая «обезьян просвещения», Пушкин противоставляет им представительницу подлинного просвещения, с именем которой в его собственных воспоминаниях связаны и первые его шаги в области политического воспитания и первое знакомство с новыми идеями в литературе. Именно она дает урок подлинного патриотизма одному из «шутов» московского общества. Вот что говорит Полина о ней (и в данном случае за этими словами героини слышен собственный голос Пушкина): «Пускай она вывезет об этой светской черни мнение, которого они достойны. По крайней мере она видела наш добрый простой народ, и понимает его. Ты слышала, что сказала она этому старому, несносному шуту, который, из угождения к иностранке, вздумал было смеяться над русскими бородами: «Народ, который, тому сто лет, отстоял свою бороду, отстоит в наше время и свою голову». Как она мила! Как я люблю ее!».[1]

Тема «простого народа», т. е. тема русского крестьянства, с этого времени становится едва ли не доминирующей темой в творчестве Пушкина. От «Истории села Горюхина» до «Капитанской дочки» крестьянство так или иначе фигурирует в ряде его произведений. Образы русских крестьян встречаются и в лирике («Румяный критик...», «Сват Иван...»), и в сказках («Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о рыбаке и рыбке»), и главным образом в прозе. При этом Пушкин не ограничивается жанровым изображением крестьянских типов. Верный принципу изображать «судьбу народа», он подходит к вопросу об изображении крестьянства с точки зрения изображения его в его исторических судьбах. И здесь одна черта исторического порядка останавливает его внимание.

«История села Горюхина» 1830 г., результат наблюдения крепостного быта в Болдине и Кистеневке, является в то же время и результатом исторических размышлений о разорении крепостной деревни. Достаточно вспомнить все, что написано Пушкиным по вопросу о раздроблении поместий, об обнищании дворянства и т. д., чтобы увидеть связь — не пародическую, а принципиальную — между изображением Горюхина и образом мыслей Пушкина по вопросам социальной истории крепостной России. «История села Горюхина» осталась незаконченной. Но сохранился черновой план дальнейшего. План заканчивается характерным словом: «Бунт».

Бунт горюхинских мужиков в пародической рамке белкинского летописания не мог достигать больших масштабов и, повидимому, замышлялся Пушкиным лишь как эпизод скорбной истории разоряемых мужиков обнищалого поместья. Но тема осталась. Не осуществив ее в «Истории села Горюхина», Пушкин принимается за нее снова в романе 1832 г. — в «Дубровском». Здесь бунт уже достигает несколько более крупных масштабов. Он начинается с сожжения судейских приказных вместе с исправником, но затем разгорается, и бунтующие мужики орга-

[1] В «Десятилетнем изгнании» говорится: «Я не заметила ничего варварского в этом народе: напротив, в его внешности есть что-то легкое и мягкое, чего не найдешь у других народов». «Пусть сохранят они свои бороды, придающие лицу выражение силы и энергии». О пребывании Сталь в России Пушкин писал Вяземскому 27 мая 1826 г.: «Мы в сношениях с иностранцами не имеем ни гордости, ни стыда — при англичанах дурачим Василия Львовича; пред m-me Staël заставляем Милорадовича отличаться в мазурке. Русский барин кричит: мальчик! забавляй Гекторку (датского кобеля). Мы хохочем и переводим эти барские слова любопытному путешественнику».

низовывают разбойничью шайку, наводящую ужас на всю свою губернию. Масштаб бунта достиг уже губернских размеров, но, конечно, это еще не «судьба народа».

Пушкин остался недоволен «Дубровским». Написав уже две части и набросав план третьей, он бросил свой роман. Повидимому, мелодраматический характер героя и механичность романической интриги были причинами, по которым Пушкин расстался с своим произведением, не доведя его до конца. Конечно, трудно угадать, что́ именно заставило Пушкина вдруг оборвать трехмесячный, почти непрерывный труд. Но вот что говорят факты: в то время как он писал свой разбойничий роман, где крестьянский бунт разрешается грабежом на больших дорогах, именно в тот момент, когда он описывал бой между шайкой Дубровского и правительственными войсками в лесу, он набросал программу нового романа, в котором тема крестьянского бунта вырастает до темы крестьянской революции и где вождем восставших крестьян был уже не дворянин Дубровский, а казак Пугачев.

«Дубровский» вырос из одного подлинного документа — дела об отобрании имения крупным помещиком у мелкого. Повидимому, подлинность этого документа, полностью включенного в роман, и была главным стимулом к романическому замыслу. Новая тема, избранная Пушкиным, открывала необозримое поле подлинных исторических документов, за изучение которых он немедленно и с большим увлечением принялся. Новая тема дала два произведения: «Историю Пугачева» и Капитанскую дочку».

Посылая законченную «Историю» Денису Давыдову, Пушкин писал:

Вот мой Пугач; при первом взгляде
Он виден: плут, казак прямой;
В передовом твоем отряде
Урядник был бы он лихой...

Но характер «лихого урядника» полнее всего очерчен не в «Истории», а в романе. Этот образ весьма далек от традиционного «злодея», каким его изображали официальные историки и беллетристы до Пушкина. Вот отдельные характеристические описания из разных мест «Капитанской дочки».

«Наружность его показалась мне замечательна: он был лет сорока, росту среднего, худощав и широкоплеч. В черной бороде его показывалась проседь; живые большие глаза так и бегали. Лицо его имело выражение довольно приятное, но плутовское. Волоса были обстрижены в кружок, на нем был оборванный армяк и татарские шаровары» (гл. II, «Вожатый»).

«Пугачев на первом месте сидел, облокотясь на стол и подпирая черную бороду своим широким кулаком. Черты лица его, правильные и довольно приятные, не изъявляли ничего свирепого. Он часто обращался к человеку лет пятидесяти, называя его то графом, то Тимофеичем, а иногда величая его дядюшкою. Все обходились между собою как товарищи и не оказывали никакого особенного предпочтенья своему предводителю...»

«Несколько минут продолжалось обоюдное наше молчание. Пугачев смотрел на меня пристально, изредка прищуривая левый глаз с удивительным выражением плутовства и насмешливости. Наконец он засмеялся, и с такой непритворной веселостью, что и я, глядя на него, стал смеяться, сам не зная чему» (гл. VIII, «Незваный гость»).

«Я нашел его готового пуститься в дорогу. Не могу изъяснить то, что я чувствовал, расставаясь с этим ужасным человеком, извергом, злодеем для всех, кроме одного меня. Зачем не сказать истины? В эту

минуту сильное сочувствие влекло меня к нему... Мы расстались дружески. Пугачев, увидя в толпе Акулину Памфиловну, погрозил пальцем и мигнул значительно...» (гл. XII, «Сирота»).

Вспомним характеристику Крылова в статье о Лемонте: «Отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться». И в этом Пушкин видел отличительные черты русского народа. Все они присутствуют и в Пугачеве, вплоть до «живописного способа выражаться». По этому поводу достаточно вспомнить диалог в умете между Пугачевым и хозяином постоялого двора.

«— ...опять ты в нашем краю! Отколе бог принес? — Вожатый мой мигнул значительно и отвечал поговоркою: «В огород летал, конопли клевал; швырнула бабушка камушком — да мимо. Ну, а что ваши?»

— Да что наши! — отвечал хозяин, продолжая иносказательный разговор. — Стали было к вечерни звонить, да попадья не велит: поп в гостях, черти на погосте. — «Молчи, дядя», возразил мой бродяга — «будет дождик, будут и грибки; а будут грибки, будет и кузов. А теперь (тут он мигнул опять) заткни топор за спину: лесничий ходит» (гл. II, «Вожатый»).

Но не только в таком, по определению Гринева, «воровском разговоре» проявилась живая речь Пугачева. За ним Пушкин (одинаково, как в романе, так и в истории) признает красноречие иного рода. Когда комендант читает воззвание Пугачева, Гринев замечает: «Воззвание написано было в грубых, но сильных выражениях, и должно было произвести опасное впечатление на умы простых людей». Пушкин не имел возможности открыто от своего имени сказать то же в печатной «Истории Пугачева», но, повидимому, красноречие пугачевских воззваний так его поразило, что он писал о том в замечаниях, поданных Николаю I: «Первое возмутительное воззвание Пугачева к Яицким казакам есть удивительный образец народного красноречия, хотя и безграмотного. Оно тем более подействовало, что объявления, или публикации Рейнсдорпа были писаны столь же вяло как и правильно, длинными обиняками, с глаголами на конце периодов».[1]

---

[1] Не имея возможности ни упомянуть, ни тем более процитировать воззвания Пугачева в «Истории», Пушкин воспользовался свободой беллетристического изложения, чтобы в романе изложить содержание воззвания и даже привести из него несколько слов: «Разбойник объявлял о своем намерении немедленно идти на нашу крепость; приглашал казаков и солдат в свою шайку, а командиров увещевал не супротивляться, угрожая казнию в противном случае». «—Каков мошенник! — воскликнула комендантша. — Что смеет еще нам предлагать! Выдти к нему на встречу и положить к ногам его знамена. Ах он, собачий сын!» Так, под предлогом вымышленности обстоятельств и под покровом брани комендантши, Пушкин ввел в роман документ, который находился для него за пределами цензурной досягаемости на страницах «Истории Пугачева». Пушкин пересказывает и отчасти цитирует обращения Пугачева (его «указы») к осажденным крепостям, напр.: «Как вы мои верные рабы, регулярные солдаты, рядовые и чиновные, напредь сего служили мне и предкам моим... верно и неизменно, так и ныне послужите мне, законному своему великому государю Петру Федоровичу, до последней капли крови, и оставя принужденное послушание к неверным командирам вашим, которые вас развращают и лишают вместе с собою великой милости моей, придите ко мне с послушанием и положа оружие свое пред знаменами моими, явите свою верноподданическую мне, великому государю, верность... Ежели же кто, позабыв свою должность... дерзнет сего именного моего повеления не исполнить, и силою оружия в руки моего верного войска получен будет, то увидит на себе праведный мой гнев, а потом и казнь жестокую» (см. Пушкин. Полное собрание сочинений, изд. Академии Наук СССР, том 9—2, 1940, стр. 684—685; ср. обращения к Илецкому казачьему гарнизону и коменданту Красногорской крепости, стр. 681 и 685, а также к Рейнсдорпу 5 ноября 1773 г.: «Выдите вы из града вон, вынесите знамена и оружие, преклоните знамена и оружие пред великим государем»; стр. 686).

Этот народный русский образ, подлинный крестьянский вождь крестьянской революции, и в данном замечании и еще более в романе противопоставлен бледной фигуре русско-немецкого генерала. Не следует забывать, что по первоначальному замыслу Пушкина сам герой, а не антагонист его Швабрин переходил на сторону Пугачева. Повидимому, версия эта сохранялась до самой последней редакции. Можно думать, что цитированные слова Гринева «В эту минуту сильное сочувствие влекло меня к нему» являются рудиментом этой первой редакции, мотивировкой перехода Гринева на сторону Пугачева. Переход этот совершался под моральным обаянием Пугачева.

И, вместе с тем, Пушкина нельзя упрекнуть в шаблонизации и идеализации образа. Это не выдуманный, а найденный Пушкиным образ.

Дело, конечно, не только в индивидуальном образе предводителя восстания, а в постановке самой темы восстания.

Самую тему революции Пушкин прямо назвал в романе, найдя для нее легальную формулу, данную им от имени Гринева: «Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений». Возможно, что формула эта была искренней: в 30-х годах Пушкин был далек от проповеди «насильственных потрясений», т. е. революции. Но важно, что эта тема революции стояла перед Пушкиным как историческая тема, и более того — как историческая проблема, определяющая будущие судьбы России. Эту формулу, почти без всяких изменений, мы находим в другом произведении Пушкина, которое он готовил к печати, но которое не увидело света по цензурным причинам: «Конечно, должны еще произойти великие перемены; но не должно торопить времени и без того уже довольно деятельного. Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества...».[1] Это цитата из статьи, ныне известной под названием «Путешествие из Москвы в Петербург» (ранее она печаталась под заголовком «Мысли на дороге»). Статья эта посвящена книге Радищева. Мысль о крестьянской революции неизбежно привела Пушкина к книге Радищева, и характерно, что в годы работы над темой пугачевского движения Пушкин писал о Радищеве и делал попытки напомнить о его имени в печати. Тема крестьянской революции в России, неразрывно связанная с проповедью Радищева, была для Пушкина в эти годы очередной и актуальнейшей темой. Пушкин воспользовался и формой романа, и формой исторического труда, и формой публицистически-литературной критики, чтобы поставить ее на очередь. И несмотря на цензурные препоны, в результате которых обе его статьи о Радищеве остались ненапечатанными, он нашел способ заявить громко об этой теме.

Характерно, с каким вниманием, с каким напряжением сил, вовсе не обычным для системы романтической техники того времени, Пушкин работает над этой темой, доходя до архивных изысканий, до спроса доживших свидетелей, современников изображенных событий, до объезда мест, в которых развернулись исторические события пугачевщины.

---

[1] Любопытно, что вторую часть этой формулы Пушкин заимствовал у Руссо. В записи споров о вечном мире 1821 г. он цитировал слова Руссо о проекте вечного мира: «воздадим должное этому прекрасному плану, но утешимся в том, что он не осуществляется, так как это может быть достигнуто лишь средствами насильственными и опасными для человечества». К этому Пушкин прибавлял: «Ясно, что эти ужасные средства, о которых он говорил,— революции». Пушкин отлично знал, что опасения Руссо не помешали тому, что его произведения оказались фактически идеологической подготовкой революции.

Тема крестьянского восстания не оставляет Пушкина и тогда, когда он обращается к сюжетам западноевропейским. Почти одновременно с работой над «Капитанской дочкой», в августе 1835 г. Пушкин пишет «Сцены из рыцарских времен», в которых опять-таки в основу положены эпизоды крестьянского восстания, происходящего в Германии в XIV в. И здесь симпатии Пушкина ничем не затушеваны. О них свидетельствуют тупые фигуры рыцарей, с одной стороны, и противопоставленные им фигуры талантливых мечтателей — поэта Франца, предводителя восставших крестьян, и алхимика Бертольда Шварца, изобретателя пороха. Этот порох и кладет конец господству рыцарей. План пьесы заканчивается знаменательной фразой: «изобретение книгопечатания — тоже своего рода артиллерии».

Замечательно, что сочувствие крестьянской революции не вытекало непосредственно из системы политического мышления Пушкина, который был либеральным последователем Монтескье, Вольтера, Бенжамена Констана и Сталь, и сам неоднократно высказывался за умеренную конституцию английского типа. Но с его программными взглядами боролось глубокое историческое чутье и инстинкт художника, проникавший в истинный смысл «судьбы народа».[1]

Пушкин как художник, глубоко понимавший народную жизнь, знал, что подлинные источники жизни, силы и талантов находились не среди правящих кругов и механических исполнителей воли самодержавно-полицейского государства, а в самом народе, еще порабощенном, но готовом рано или поздно свергнуть своих поработителей.

И после Пушкина тема крестьянской революции, независимо от политических симпатий или антипатий авторов, так или иначе присутствует в произведениях русских писателей и окрашивает в совершенно своеобразный цвет русскую литературу, в отличие от литератур западных. Это была тема, завещанная Пушкиным всему XIX веку.

Русская литература во многих отношениях вела генеалогию русских типов и тем с Пушкина. Так, с Онегина начинается длинный род русского интеллигента — род Печориных, Рудиных и их прямых наследников. Но, кроме такой генеалогии вершинных героев русских романов, с Пушкина же начинается и иной ряд героев, значительно меньшего масштаба, сыгравших едва ли не определяющую роль в развитии русской литературы, в истории русского реализма.

Именно в тот год, когда Пушкин кончил «Евгения Онегина», он написал две вещи, едва ли понятные вполне его современникам. Это «Домик в Коломне» и «Станционный смотритель». Тема «малого человека» воспринималась в эти годы на фоне традиции старого плутовского или нравоописательного романа или же на фоне карамзинской сентиментальной повести. А так как произведения Пушкина не походили ни на то, ни на другое и не укладывались в привычные рамки трактовки подобных сюжетов, то критика просто пренебрегла ими и отнесла к разряду «повестушек», не имеющих иных заслуг, кроме некоторой непритязательной занимательности. Но для Пушкина выбор подобных героев был вопросом высокой принципиальности. И подходя к теме «Медного всадника», где историческая символика развертывается вокруг тех же

---

[1] Необходимо заметить, что знаменитая формула «русский бунт бессмысленный и беспощадный» относится к неорганизованному крестьянскому движению, не возглавляемому и не руководимому никакой направляющей силой; Пушкин не видел, да и не мог видеть в исторической обстановке 30-х годов никакой социальной силы, равнозначной третьему сословию, сыгравшему роль организатора в революции 1789 г. Без такого организатора он мог представлять себе движение крестьянства только как хаотическое разрушительное движение. Поэтому нет никаких поводов, чтобы снимать с Пушкина «ответственность» за эту формулу под тем предлогом, что она приписана Гриневу.

малых героев — Евгения и Параши, он останавливается на законности своего выбора:

Допросом музу беспокоя,
С усмешкой скажет критик мой:
«Куда завидного героя
Избрали вы! Кто ваш герой?»
— А что? Коллежский регистратор.
Какой вы строгий литератор!
Его пою — зачем же нет?
Он мой приятель и сосед.
. . . . . .
Скажите: «экий вздор», иль «bravo»,
Иль не скажите ничего —
Я в том стою — имел я право
Избрать соседа моего
В герои повести смиренной,
Хоть человек он не военный,
Не второклассный Дон-Жуан,
Не демон — даже не цыган,
А просто гражданин столичный,
Каких встречаем всюду тьму,
Ни по лицу, ни по уму
От нашей братьи не отличный,
Довольно смирный и простой,
А впрочем, малый деловой.

Тема малого человека окрашивалась у Пушкина в особую моральную окраску, которую нельзя свести к формуле жалости. Сочувствие к человеку, те «добрые чувства», которые ставил себе в заслугу Пушкин, подчеркнувший эту сторону своего творчества в «Памятнике», сочетались с верой в силы человечества, с мотивами протеста и бунта. Моральный комплекс произведений Пушкина, который трудно определить короткой абстрактной формулой, так как всякая формула бедна и бессильна рядом с воздействием искусства, с насыщенностью художественной мысли и художественного слова, этот моральный комплекс и образует особую, национальную русскую систему гуманизма, усвоенную всеми великими писателями России XIX в.

Не прошло и десяти лет со дня смерти Пушкина, а его тема малого человека в своей специфической моральной атмосфере была подхвачена в «Шинели» Гоголя и в «Бедных людях» Достоевского и положила начало русской натуральной школы, которая явилась как бы закваской русского реалистического романа. Пушкин научил своих наследников и умению любить и умению ненавидеть. И это особое умение воспринимать мир в моральной атмосфере произведений Пушкина стало национальной особенностью русской литературной культуры.

Можно говорить не только о ряде магистральных тем, перешедших от Пушкина к его великим наследникам, можно говорить о целой эстетической системе видения и восприятия мира, завещанной Пушкиным русской литературе. Если наши великие писатели верно отражали русскую действительность, художественным чутьем угадывая в ней самое главное, этим они обязаны своему родоначальнику Пушкину.

Приблизительно через сорок лет после смерти Пушкина произошло явление исключительной важности. Русская литература, к которой установилось традиционное пренебрежительное отношение на Западе, вдруг проникла на этот Запад и удивила культурного читателя своей новизной. Переводы русских романов последовали один за другим, вызывая оживленное обсуждение, целые книги, посвященные русской литературе и отдельным ее представителям. Перед западным читателем открылся «целый народ, даже целый новый мир». Русская литература стала не только модной (со всеми извращениями всякой моды), но она стала ведущей,

она оплодотворила западноевропейскую литературу, и на основе русской литературы стали появляться новые литературные течения, открыто признававшие свою зависимость от великих мастеров русской литературы. Появился термин «âme russe» (русская душа), обнаруживший особую действенность национального морального содержания произведений русской литературы. Именно эта моральная атмосфера и поразила Запад и явилась новостью, именно потому, что она глубоко национальна, потому что этим самым наша литература и была литературой народной. В русском романе увидели не только умение отражать все проявления жизни и раскрывать все душевные движения, не только художественную мощь исключительного размаха, но и национальное содержание раскрываемого, которое, как внезапно стало ясным западному читателю, не сводилось к местному колориту, зафиксированному двумя десятками русских слов, проникших в европейский обиход (типа «квас» и «самовар»), но и обогатило общечеловеческую культуру. Проникновение русской культуры на Запад, проникновение разительное и победоносное, с лихвой оплатило наш долг перед этой Европой, у которой мы когда-то усердно брали уроки.

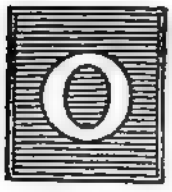
И генеалогия русской литературы неизбежно приводит нас именно к Пушкину, знаменующему поворотный момент в истории русской культуры, в превращении ее в культуру народную.

Именно Пушкин, который по своему воспитанию, по типу мышления, по характеру своих интересов был наиболее европейским из наших писателей, явился одновременно и одним из наиболее русских, из наиболее обогативших народную литературу. Не замыкаясь ни в классовых, ни в национальных рамках, он нашел путь к выражению культуры своего народа в том общечеловеческом, что и помогло ему и его наследникам поднять русскую литературу до уровня литературы мирового значения.

Д. БЛАГОЙ

ПУШКИН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА

I. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА В СОЗНАНИИ И ОЦЕНКЕ ПУШКИНА



Одно время исследователи ожесточенно спорили о том, является ли Пушкин по своему историко-литературному значению завершением, концом большого и сложного процесса литературного развития, или, наоборот, составляет начало совсем новой литературной эпохи. В такой постановке вопроса, противопоставляющей старое и новое как две полярных антиномии, обе стороны не правы.

Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Однако стать началом новой литературы Пушкин смог лишь потому, что, по образному выражению Белинского, как море — реки и ручейки, вобрал в себя все наиболее прогрессивные, наиболее значительные стороны ее предыдущего развития. Процесс этого «вбирания» предполагал прежде всего процесс отбора. Пушкин берет, черпает из своего литературного прошлого — литературы XVIII в. — одно, но в еще большей степени отбрасывает другое. Точнее: принимая отдельные элементы литературы XVIII в., Пушкин отталкивается от нее в целом. Однако самое это отталкивание от предшествующей литературы могло осуществляться только на почве, приуготовленной всем ее же развитием.

В своих отношениях к литературе XVIII в. Пушкин действует в основном как писатель-художник, осуществляя и усвоение ряда ее сторон и отталкивание от всего остального в своей непосредственно художественной практике. Однако эта практика все время освещается светом сознания, критической мысли. Выбор из прошлого нужных и важных для настоящего и будущего элементов осуществляется Пушкиным путем переосмысления, критической переоценки им как всей литературы XVIII в. в целом, так и отдельных, наиболее значительных ее представителей.

Отрицательный момент — история этих переосмыслений, переоценок — не отделим от положительного момента — творческого движения Пушкина вперед, вырастания его в величайшего национального поэта, основоположника и главу всего нашего дальнейшего литературного развития. Каждый этап такого переосмысления, переоценки старого был вместе с тем освобождающим толчком в новое. Энергия отрицания, отбрасывания превращалась в поступательную силу движения вперед.

Исторически понять, в полной мере оценить то, что Пушкин-основоположник дал новой литературе, можно только тогда, когда мы точно определим и установим, что́ Пушкин принял и что́ отбросил от старого. Существенным шагом на этом пути является выяснение того, чем была литература XVIII в. в сознании и оценке ее самим Пушкиным.

I

Хронологически литература XVIII в. окончилась почти как раз к моменту рождения Пушкина, но фактически она продолжала существовать не только в качестве исторического пережитка, но и в виде реально продолжающегося процесса, в течение по меньшей мере первых двух, если не трех десятилетий XIX в.

В 1799 г. минуло всего лишь 34 года со времени смерти Ломоносова, 30 лет — со времени смерти Тредиаковского, 22 года — со времени смерти Сумарокова; всего лишь семь лет со дня смерти Фонвизина, три года — со дня смерти Ермила Кострова. Только что, в том же 1799 г., умер Василий Петров. На ряду с этим еще был жив ряд крупнейших и типичнейших деятелей литературы XVIII века: живы были Радищев (умер в 1802 г.), Богданович (умер в 1803 г.), знаменитый издатель «Трутня» и «Живописца» Николай Новиков (умер только в 1818 г.). До конца 1807 г. был жив и «творец бессмертной Россиады», «Русский Гомер» Херасков. Херасков обитал в Москве у «Харитонья в переулке», т. е. в непосредственном соседстве от родителей Пушкина. Хераскова навещали старые и молодые литераторы, стекавшиеся на поклонение патриарху — «старосте русской литературы», как величал его Карамзин. Пушкин, конечно, неоднократно слышал в доме родителей имя их знаменитого соседа из уст В. Л. Пушкина, Карамзина и других. Семи-восьмилетний Пушкин мог неоднократно встречать Хераскова и на улице.

Еще больше непосредственных живых впечатлений, отложившихся в сознании Пушкина на всю жизнь, сохранил он от Державина. Державин еще был жив тогда, когда в журналах уже стали печататься первые стихотворения Пушкина. Пушкин не только однажды лично встретился с ним, но с этой встречей был, как известно, связан и один из самых ярких моментов пушкинской литературной биографии — своего рода публичное «посвящение» его в поэты. «Благословение» сходящим в гроб Державиным (год спустя он, действительно, умер) юного Пушкина — и в глазах самого поэта и в сознании современников — явилось своего рода символическим актом — демонстрацией нерушимости поэтического предания, установлением живой связи времен, «двух веков» — литературного прошлого и литературного будущего.

К моменту встречи с Пушкиным Державин был уже глубоким стариком: ему шел восьмой десяток. «Державин был очень стар, — рассказывает сам Пушкин, — ...экзамен наш очень его утомил. Он сидел, подпершись головою рукою. Лицо его было бессмысленно, глаза мутны, губы отвисли». Однако Пушкину довелось лицезреть не только «развалины» былого Державина (словцо о нем П. А. Вяземского), но и увидеть, как внезапно по этим развалинам пробежал живой и яркий солнечный луч, как дряхлый и официальный Державин, облеченный «в мундир и в плисовые сапоги», внезапно загорелся вдохновенным огнем, превратился в поэта: «Он дремал до тех пор, пока не начался экзамен в русской словесности. Тут он оживился, глаза заблистали; он преобразился весь». Для Пушкина, конечно, не могло не иметь значения, что кульминационный пункт этого преображения связан был с чтением им своих «Воспоминаний в Царском Селе».

Если образы Хераскова (по всем вероятиям) и Державина (во всяком случае) вошли живым непосредственным впечатлением в детские и отроческие годы Пушкина, то несколько других замечательных писателей XVIII в. не только шли бок-о-бок с Пушкиным, подчас через всю его жизнь, но некоторые из них (И. И. Дмитриев, Крылов) даже пережили его.

Из всех этих писателей особенно большое значение имели для Пушкина — в лично биографическом плане — Карамзин, в плане литературном — Крылов.

Правда, в подавляющем большинстве только что названные писатели XVIII в., хотя и являлись в той или иной мере живыми современниками Пушкина, литературно были полностью в прошлом. Не только для Хераскова, но и для Державина, хотя и развивавшего до самой своей смерти оживленнейшую писательскую деятельность, литературно в это время все было уже позади; даже Карамзин и Дмитриев уже в сущности почти не проявляли себя как писатели-художники: во всяком случае все художественно наиболее значительное было создано ими еще до рождения Пушкина. Из рук вождей обоих основных направлений литературы XVIII в. — классицизма и сентиментализма — старая литература в первые два десятилетия XIX в. перешла в руки эпигонов — типа, в лучшем случае, Ширинского-Шихматова и Василия Пушкина, в худшем — графа Хвостова и князя Шаликова.

Зато прошлое творчество «столпов» литературы XVIII в. пользовалось в это время всеобщим и исключительным пиэтетом. Имена их были окружены ореолом великих литературных гениев, давших совершеннейшие образцы во всех областях русского художественного слова, репутацией классических образцовых писателей — нашей национальной гордости и славы.

На культе знаменитых поэтов XVIII в. строилось и школьное преподавание в царскосельском лицее. Убежденным сторонником классицизма XVIII в., при этом его риторической высокой струи, был профессор российской и латинской словесности Кошанский, следом за Ломоносовым автор учебника риторики.

Более передовой его помощник — адъюнкт П. Е. Георгиевский, читавший введение в эстетику, ссылавшийся на Лессинга, Канта и т. п., в качестве выдающихся образцов поэтической грации» называл произведения русских писателей XVIII в.: «Главное достоинство Карамзина не есть ли прелесть? Сколько в одах Державин величествен, столько исполнен грации в некоторых анакреонтических стихотворениях. Места, исполненные истинной грации», находил Георгиевский и в Россиаде Хераскова. «Сочинения Богдановича, наипаче его «Душенька», — по его словам, — исполнены грации». «Высокое» в поэзии он иллюстрировал выдержками из од Ломоносова и Державина. В образец «высокого порочных чувствований Георгиевский приводил слова Димитрия Самозванца из одноименной трагедии Сумарокова:

Ступай во ад, душа, и будь вечно плен...а
О, если бы со мной погибла вся вселен...а![1]

Некоторые уроки лицейских профессоров словесности производили на Пушкина и его товарищей весьма сильное впечатление. Кошанский, например, сам особенно увлекавшийся стихами Ермила Кострова, привил мальчику Пушкину живой интерес как к оригинальной поэзии этого относительно второстепенного поэта-классициста XVIII в., так и к его переводам из Гомера и Оссиана. По утверждению Гаевского, Оссиан в переводе Кострова «был настольною книгою в лицее и составлял некоторое время любимое чтение Пушкина». О силе раннего школьного увлечения стихами Кострова свидетельствует не только то, что в своем стихотворении «К другу стихотворцу» (1814 г.) Пушкин ставит его в ряд великих европейских писателей-несчастливцев, но и то, что неоднократно, и обычно с похвалой, упоминает его имя много времени спустя, в 20-е и 30-е годы. В статье «Александр Радищев», написанной совсем незадолго

[1] «Лицейские лекции (по записям А. М. Горчакова)». «Красный Архив», 1937, т. I (80-й), стр. 186, 194, 195—196, 200.

перед смертью, Пушкин прямо считает Кострова одним из наиболее выдающихся стихотворцев XVIII в. — мастеров нашего «стихотворного языка»: «Ломоносов, Херасков, Державин и Костров успели уже обработать наш стихотворный язык».

Литература XVIII в. вообще имела большое влияние на умы лицеистов. Так, ближайший товарищ Пушкина Дельвиг, как известно, был страстным поклонником поэзии Державина. «С Державиным он не расставался», вспоминал впоследствии о Дельвиге-лицеисте Пушкин («Заметки о Дельвиге»). Свою исключительную любовь к Державину Дельвиг стремился сообщить и Пушкину. Совместные чтения с Дельвигом Державина, видимо, произвели весьма сильное впечатление на Пушкина. Не даром он вспоминает о них в письме, написанном много лет спустя под непосредственным впечатлением известия о смерти Дельвига («С ним читал я Державина» — письмо Плетневу от 31 января 1831 г.). Об исключительно восторженном отношении Дельвига к Державину свидетельствует и его детски наивное намерение поцеловать у приехавшего на лицейский экзамен поэта «руку, написавшую Водопад».

Однако на ряду с этим в лицей проникали и новые литературные веяния. В 10-е годы развертывалась с большим блеском литературная деятельность новых поэтов — Жуковского и Батюшкова. Лицеисты с напряженным вниманием и интересом следили за борьбой образовавшегося вокруг Жуковского и Батюшкова «Арзамаса» с шишковской «Беседой любителей русского слова».

При этом старина и новизна в сознании лицеистов мирно уживались друг подле друга. В самый год образования «Арзамаса» другой товарищ Пушкина, лицейский поэт Илличевский пишет своему другу: «Чтение питает душу, образует, развивает способности: по сей причине мы стараемся и впрямь получаем: «Пантеон», «Вестник Европы», «Русский Вестник» и пр. Так, мой друг, и мы также хотим наслаждаться светлым днем нашей литературы, удивляться цветущим нашим гениям Жуковского, Батюшкова, Крылова, Гнедича. Но не худо иногда подымать завесу протекших времен, заглядывать в книги отцов отечественной поэзии, Ломоносова, Хераскова, Державина, Дмитриева: там лежат сокровища, из коих каждому почерпать должно».[1]

Это дружное сожительство литературы «протекших времен» и новых стихотворных течений облегчалось тем, что, несмотря на новаторски боевой характер поэтической деятельности Жуковского и Батюшкова, несмотря на полемический задор арзамасцев, самая борьба между «Арзамасом» и «Беседой» в сущности велась в традиционных рамках литературной проблематики XVIII в. Не даром литературным знаменем новаторов был Карамзин.

Борьба, как известно, шла в основном вокруг вопросов о языке и преимущественном значении тех или иных поэтических жанров. «Старому слогу» эпигонов классицизма арзамасцы противопоставляли «новый» — карамзинистский «слог»; высоким жанрам классицизма — оде, героической поэме, дидактической эпистоле — противопоставлялись новые «легкие» жанры фюжитивной лирики — жанры элегии, дружеского послания, эпикурейско-анакреонтического стихотворения, баллады. Мало того, тот же наиболее близкий Пушкину-лицеисту Батюшков в своей борьбе за новые жанры легкой поэзии характерно стремился опереться на традицию обоих основных направлений нашей литературы XVIII в. — не только карамзинской школы, но и классицизма. В своей программной «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» Батюшков прямо заявляет, что «родоначальниками легкой поэзии» были у нас еще до Дмитриева, Карамзина и Кап-

[1] Я. Грот. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. СПб., 1899, стр. 61.

ниста Ломоносов, Державин, Сумароков, Богданович. В той же «Речи» Батюшков придает огромное значение Ломоносову как «великому образователю» нашего языка и словесности, прямо приравнивая его роль в деле создания русского литературного языка к роли Петра Великого. И это не было только тактическим приемом, вызванным тем, что «Речь» была предназначена к прочтению в одной из главных цитаделей шишковизма — в Московском обществе любителей российской словесности, которое арзамасцы именовали «Московской беседой». Выраженная в «Речи» оценка Ломоносова вполне соответствует неоднократным высказываниям о нем Батюшкова. В свою записную книжку Батюшков вносит в качестве замечательных образцов русской прозы обширные выдержки из научных речей Ломоносова.

Вообще, ведя ожесточенную борьбу с современными ему эпигонами классицизма, Батюшков, как и все арзамасцы, сохраняет самый искренний и глубокий пиэтет по отношению к корифеям нашей классицистической поэзии XVIII в. Так, в одном из наиболее интимно-дружеских своих произведений — стихотворении «Мои пенаты» — Батюшков, в качестве наиболее «любимых» им певцов, «наставников-пиитов», восторженно славит «парнасского исполина», «величавого лебедя» нашей поэзии — Ломоносова, нашего и Пиндара и Горация вместе — Державина, затем — Карамзина, Богдановича, Дмитриева, Хемницера и Крылова. Еще резче различное отношение к корифеям и эпигонам проявляется в знаменитом литературном памфлете Батюшкова, который так высоко ценил и Пушкин, — «Видение на берегах Леты». Безжалостно расправляясь здесь с эпигонами классицизма и сентиментализма, Батюшков опять-таки с подчеркнутым сочувствием противопоставляет им Ломоносова, «честь и славу россов» — Хераскова, «грозного бича пороков» — Сумарокова, «друга Мельпомены» — Княжнина, Богдановича, «бесподобного в баснях» Хемницера. Из всех писателей XVIII в. иронически отзывается Батюшков только об одном Тредиаковском.

Пушкин-лицеист, как мы знаем, был самым горячим приверженцем арзамасцев. По началу всецело следует он им и в своих оценках писателей-корифеев XVIII в. Так, в первом же печатном дебюте Пушкина — стихотворении «К другу стихотворцу» — он в полном соответствии с Батюшковым, подчас прямо его словами, патетически противопоставляет бездарным эпигонам великих вождей литературы XVIII в. — Дмитриева, Державина, Ломоносова:

Меж тем как Дмитриев, Державин, Ломоносов,
Певцы бессмертные, и честь и слава Россов...

Правда, и здесь уже сквозит некоторое индивидуальное отношение Пушкина. Дмитриев, Державин, Ломоносов — все эти три имени, как вспомним, назывались и в цитированном нами лицейском письме Илличевского. Однако четвертого имени, там стоявшего, — Хераскова — Пушкин не упоминает. Больше того, слова «честь и слава Россов» буквально перенесены Пушкиным из строки батюшковского «Видения»: «Херасков честь и слава Россов». Но, как видим, слова эти отнесены Пушкиным не к Хераскову, что сообщает данному месту характер некоторой прямой полемики с оценкой Хераскова Батюшковым. Таким образом, с самого начала мы сталкиваемся с явно неприязненным отношением Пушкина к Хераскову, чему он остается верен на протяжении всей свой литературной деятельности: все его последующие отзывы о Хераскове носят или иронический или прямо отрицательный характер. В частности, он безусловно ставил выше Хераскова Ермила Кострова: «Херасков очень уважал Кострова и предпочитал его талант своему собственному. Это приносит большую честь и его сердцу и его вкусу...» («Table talk», 1834).

Однако уже весьма скоро в своей оценке писателей и литературных явлений нашего XVIII в. Пушкин начинает все отчетливее отходить от арзамасских штампов, проявлять несомненную и весьма знаменательную самостоятельность. Хотя, как сейчас увидим, отход этот носит еще очень постепенный характер. Так, в том же 1814 г. в послании к Батюшкову, Пушкин призывает его «оставить» «в столь часто рушимом покое» Тредиаковского (имеется в виду отзыв Батюшкова о Тредиаковском в «Видении на берегах Леты»). Но, судя по контексту стихов, едва ли можно видеть в этом начало того резкого изменения отношения Пушкина к Тредиаковскому, переосмысления его литературно-исторического значения, которое с такой силой проявилось впоследствии. Во всяком случае, если это даже и было началом, то оно оказалось весьма нестойким; по крайней мере два года спустя в послании к Жуковскому, выдержанном в типично арзамасских тонах, Пушкин сам с резкой иронией отзывается о Тредиаковском, придавая ему кстати, и тот самый эпитет «хилый» («стопосложитель *хилый*»), который дал ему в «Видении» Батюшков («Наездник *хилый* парнасских девственниц седла»). В стихотворении «Городок», написанном в 1815 г., как известно, под непосредственным воздействием «Моих пенат» Батюшкова, Пушкин также дает перечень своих литературных «друзей» — «парнасских жрецов». Во многом Пушкин еще следует здесь арзамасской традиции. «Нежный» Дмитриев называется им еще бок-о-бок с Крыловым, Озеров — с Расином, Фонвизин — с Княжниным.

Однако на ряду с этим в «Городке» уже явно сказываются индивидуальные пристрастия и вкусы Пушкина в отношении прошлого русской литературы. Хотя он и называет здесь своих любимцев-поэтов «красноречивыми певцами», противопоставляя их «шутливым прозаикам» («певцы красноречивы, прозаики шутливы»), но противопоставление это носит явно традиционный характер и не подтверждается контекстом: прозаики здесь названы очень немногие; что же касается перечисляемых поэтов, то и к ним, в сущности, наиболее подходит именно эпитет «шутливые».

Вообще, как из состава имен, входящих в перечень «Городка», так и из даваемых тут же Пушкиным аннотаций-характеристик, с несомненностью следует, что во всей прошлой, нашей, а отчасти и европейской литературе он выделяет преимущественно, в сущности, даже почти исключительно, «легкую» и, в особенности, комико-сатирическую — «веселую» струю. Не даром во главе всего перечня ставится им «Фернейской злой крикун» — Вольтер; не даром эпитет «исполин», который Батюшков придает Ломоносову, переносится им здесь на Мольера («С Мольером исполином»). Из русских писателей XVIII в. Пушкиным названо тут семь имен: Державин, Дмитриев, Крылов, Богданович, Карамзин, Фонвизин и Княжнин. Из них Крылов, как автор «Трумфа», Богданович, как автор «Душеньки», и Фонвизин полностью относятся к этой комико-сатирической струе. Равным образом, говоря о Княжнине, Пушкин имеет в виду не его трагедии, а его комедийное творчество. Это с несомненностью вытекает из контекста: Княжнин поставлен рядом с Мольером и Фонвизиным. Что касается Державина, то Батюшков прославляет его в традиционно двойном качестве русского Пиндара и русского Горация; Пушкин же выделяет здесь исключительно его горацианскую струю:

Питомцы юных граций —
С Державиным потом
Чувствительный Гораций
Является вдвоем.

Равным образом и в Дмитриеве Пушкин ценил, как это видно из последующих о нем отзывов, исключительно только «легкое» и «веселое».

Это отчетливо наметившееся уже в стихотворении шестнадцатилетнего поэта преимущественное выделение из всей прошлой нашей литературы «легкого и веселого» — комедии, шутливой поэмы, сатиры — составляет одно из задушевных эстетических убеждений, одну из основных особенностей литературного сознания Пушкина и в период его полной творческой зрелости. Под знаком этого, в частности, начинается Пушкиным его «Евгений Онегин». Защищая свой роман в стихах от нападок А. Бестужева, Пушкин замечает Рылееву: «Бестужев пишет мне много об Онегине, — скажи ему, что он неправ: ужели хочет он изгнать всё легкое и веселое из области поэзии? Куда же денутся сатиры и комедии? Следственно должно будет уничтожить... и лучшую часть «Душеньки», и сказки Лафонтена, и басни Крылова...». Почти то же самое повторяет он в позднейшем наброске рецензии на «Путешествие NN в Париж и Лондон» И. Дмитриева. Характеризуя «веселую шутку» Дмитриева как «образец игривой легкости», Пушкин добавляет: «Есть люди, которые не признают иной поэзии кроме страстной и выспренней. Есть люди, которые находят и Горация прозаическим...». Сходство этого отзыва с тем аспектом Державина, который сочувственно выделяется Пушкиным в «Городке», совершенно очевидно.

Еще резче симпатии Пушкина к веселой и вольнодумно-сатирической струе в современной и прошлой нашей литературе сказываются при перечне им в том же «Городке» наиболее ценимых «произведений, презревших печать», к которым он относит сатиры кн. Горчакова, «Видение на берегах Леты» Батюшкова, «Опасного соседа» В. Л. Пушкина, наконец, сатирически-шутовскую комедию «Трумф» Крылова.

Правда, за все годы своего пребывания в лицее Пушкин будет с традиционным пиэтетом упоминать и представителей «красноречивой» — торжественной, «громозвучной» лирики XVIII в. Так, почти одновременно с «Городком» в «Воспоминаниях в Царском Селе», упоминая о смелых подвигах екатерининских полководцев, Пушкин замечает:

Державин и Петров героям песнь бряцали
Струнами громозвучных лир.

Здесь это еще, повидимому, в значительной степени было вызвано официальностью задания: стихи были заданы Пушкину лицейским начальством для публичного экзамена в присутствии министра, всякого рода сановников и самого Державина. Но и в интимно-арзамасском послании к Жуковскому 1816 г. Пушкин снова упоминает Державина в качестве не только горацианского поэта, но и «высокого» лирика — «певца царей»:

...славный старец наш, царей певец избранный,
Крылатым гением и грацией венчанный...

В этом же стихотворении столь же патетически упоминается «отец русской поэзии» (выражение Пушкина в лицейской статейке «Мои мысли о Шаховском») — Ломоносов.

Говоря о зависти Сумарокова к Ломоносову, Пушкин пишет:

Ему ль оспаривать тот лавровый венец,
В котором возблистал бессмертный наш певец,
Веселье россиян, полунощное диво...

Но только что приведенными цитатами да двумя строчками из стихотворения «К другу стихотворцу» сочувственные упоминания Пушкиным «громозвучной» поэзии XVIII в. и ограничиваются. Больше того, в этих упоминаниях Пушкин наименее всего самостоятелен, индивидуален, верен своему внутреннему существу, наиболее всего — во власти школьной и

литературной традиции. Подлинно любимые произведения Пушкина-лицеиста из области старой нашей литературы лежат всецело в кругу легкого, шутливого с эротической окраской, сатирического.

На основании интимных высказываний «Городка» и ряда других данных, мы можем точно назвать эти любимые произведения. Это — «Душенька» Богдановича, басни и «Трумф» Крылова, комедии Фонвизина, в особенности его «Недоросль», и еще три произведения, которые в «Городке» прямо не упоминаются: ирои-комическая поэма Василия Майкова «Елисей или раздраженный Вакх», «Послание к слугам моим» того же Фонвизина и «Бова» Радищева.

О своем увлечении «Елисеем» свидетельствует сам Пушкин в известных строфах последней главы «Онегина», посвященных описанию лицейских годов:

Читал охотно Елисея,
А Цицерона не читал.

Насколько хорошо знал Пушкин фонвизинское послание, показывает то, что он почти буквально переложил ряд строк его в своей «Тени Фонвизина», где от имени последнего он вершит суд и произносит приговор над современной ему литературой. Наконец, вослед радищевскому «Бове», Пушкин начал свою собственную поэму «Бова».

В выборе этих трех произведений Пушкин не только не следовал какой бы то ни было (в том числе и арзамасской) традиции, но скорее, наоборот, действовал ей прямо вопреки. Так, типичный арзамасец, князь П. А. Вяземский, поклонник Озерова и Дмитриева, как раз находил, что «главным недостатком» комических поэм Майкова, в том числе и «Елисея», является «отсутствие комической веселости, т. е. души подобных творений».

О полной самостоятельности в выборе Пушкиным этих произведений говорит и следующее. В то время как, скажем, безотчетный восторг Пушкина перед «Душенькой» Богдановича сменяется впоследствии достаточно критическим к ней отношением, отношение Пушкина к этим произведениям продолжает и в дальнейшем оставаться неизменно сочувственным. Так, когда почти десять лет спустя А. Бестужев в своей статье 1823 г. «Взгляд на старую и новую словесность» писал об «Елисее» Майкова, «поэта известного у нас в шутовском роде», что он «оскорбил образованный вкус», Пушкин энергично вступился за эту поэму: «Зачем... обижать Майкова. Елисей истинно смешон. Ничего не знаю забавнее обращения поэта к портках». Затем, упомянув, а отчасти и процитировав ряд других мест поэмы, Пушкин заключает: «Все это уморительно».

Равным образом в статье «Александр Радищев», написанной незадолго до смерти, Пушкин с похвалой отзывался об его «Бове»: «Первая песнь «Бовы» имеет также достоинства. Характер Бовы обрисован оригинально, и разговор его с Каргою забавен».

Столь же длительное впечатление сохранил Пушкин и от «Послания к слугам моим» Фонвизина. Если в одном из своих самых ранних произведений «Тень Фонвизина» он цитирует послание, как мы уже указывали, целыми стихами, — в одном из самых зрелых и последних произведений — в «Капитанской дочке» — находим при характеристике Савельича цитату из того же послания: «и денег и белья и дел моих рачитель».

Интерес Пушкина к фонвизинскому посланию является вообще весьма примечательным. Написанное в период религиозно-кощунственных настроений Фонвизина, остро сатирическое, проникнутое скепсисом и иронией и вместе с тем вводящее в круг литературных героев «философствующих» крепостных слуг и тем как бы показывающее, что и крепостные умеют мыслить и рассуждать не хуже своих господ, «Послание», несколько заслоненное блестящим успехом комедий Фонвизина, принадлежит к

числу замечательнейших произведений нашей литературы XVIII в. Не даром Белинский замечает, что оно «переживет все толстые поэмы того времени». Повидимому, Пушкина в «Послании» особенно заинтересовали и привлекли чисто народные образы крепостных слуг, данные Фонвизиным с замечательной живостью и реалистичностью. Это доказывается тем, что и в «Тени Фонвизина», и в «Капитанской дочке» заимствуются цитаты именно этого рода.

Вообще преимущественное внимание Пушкина к комико-сатирической струе в нашей литературе XVIII в. имеет свои объяснения не только в психологическом складе самого поэта. Одним из свойств национально-русского народного характера—«отличительной чертой в наших нравах»—Пушкин считал «веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться» (статья «О предисловии г. Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» 1825 г.). Именно наличие этих черт в творчестве Крылова и делало его, по мнению Пушкина, нашим «истинно-народным поэтом», представителем нашего народного духа. Однако все эти черты в той или иной мере присущи и «Недорослю» «известного русского весельчака» Фонвизина — пьесе, которую не даром Пушкин позднее назовет нашей «народной комедией», и его «Посланию к слугам моим», и «Трумфу» Крылова, и «истинно смешному» «Елисею» Василия Майкова.

На ряду с наличием самостоятельного отбора нравившихся ему произведений нашей старой литературы, в Пушкине уже в лицейские годы начинает сквозить критическое отношение к корифеям русского классицизма XVIII в. Так, в «Тени Фонвизина», написанной меньше чем через год после «Воспоминаний в Царском Селе», Пушкин зло высмеивает Державина и резко пародирует одно из его стихотворений «Гимн лиро-эпический на изгнание французов из отечества». Правда, насмешки Пушкина относятся только к последнему периоду творчества Державина; вообще о Державине Пушкин спешит тут же добавить, что он «вечно будет славен»; самую причину старческого «спотыканья» Державина поэт объясняет наказаньем Феба, внявшего жалобе позавидовавшего ему покойного «Пиндара Холмогора» — Ломоносова. Однако Державин тут же фамильярно именуется «бритым татарином», «возгремевшим» «звучной лирой в сонме россов» (вспомним позднейший отзыв Пушкина: «Его гений думал по-татарски»). Вообще от чувств Дельвига, мечтавшего облобызать руку Державина, здесь, как видим, нет и следа.

В послании к Жуковскому Пушкин дает уничтожающую характеристику другому признанному корифею классицизма XVIII в. — Сумарокову, в вину которому он ставит прежде всего его подражательность, отсутствие народности:

Ты ль это, слабое дитя чужих уроков,
Завистливый гордец, холодный Сумароков,
Без силы, без огня, с посредственным умом...

Данная здесь характеристика Сумарокова в основном сохранит свою силу для Пушкина на всем протяжении его творчества.

2

Выход Пушкина, в период создания им «Руслана и Людмилы», на индивидуальный путь мысли и творчества, чуждый литературно-кружкового «сектантства» и «Беседы» и «Арзамаса», был вместе с тем и выходом его за рамки литературы XVIII в. в широком смысле этого слова.

Еще резче это сказывается в период создания Пушкиным последующих его произведений — южных поэм. Однако характерно, что и в этот

период «сумасшедшего», по его собственному признанию, увлечения новой европейской поэзией в лице Байрона, следуя в основном в своем творчестве последнему, Пушкин не забывает и об отечественной традиции старой нашей литературы XVIII в., больше того — стремится в какой-то мере использовать ее. Так в pendant к своим описаниям кавказской природы Пушкин приводит в примечаниях к «Кавказскому пленнику» большой отрывок (целых 20 стихов) из Державина, который, по его словам, «в превосходной своей оде графу Зубову первый изобразил в следующих строфах дикие картины Кавказа». Отрывок этот приводится отнюдь не в порядке контрастного противопоставления собственным описаниям, наоборот — последние выдержаны, как легко убедиться из текста поэмы, именно в том же лирическом державинском «ключе» — дикого, величавого (ср., например, отрывок: «Казалось пленник безнадежный»).

В период замыслов новой поэмы, подсказанной крымскими впечатлениями, результатом чего явился несколько позднее «Бахчисарайский фонтан», Пушкин настойчиво просит брата прислать ему описательную поэму «Таврида или мой летний день в Таврическом Херсонесе» (1789 г.) того самого Сергея Боброва, которого вместе со всеми арзамасцами он так еще недавно столь упорно и беспощадно высмеивал.[1]

Получив в свои руки «Тавриду», Пушкин внимательно знакомится с нею. Следы этого знакомства, как известно, сказались на «Бахчисарайском фонтане». Вяземский, издававший «Бахчисарайский фонтан», нашел неудобным к печати слово «скопец». Иронически соглашаясь «уничтожить хладного скопца» «из уважения к давней девственности А〈нны〉 Л〈ьвовны〉», Пушкин пояснял: «Меня ввел во искушение Бобров, он говорит в своей Тавриде: «Под стражею скопцов гарема»... я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность. Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристали» (письмо от 1—8 декабря 1823 г.). Мотивировка эта весьма показательна. «Европейское жеманство и французскую утонченность» насаждала в наш язык литературно-языковая культура Карамзина. Как дальше увидим, Пушкин высоко ставил историческую заслугу Карамзина в деле развития русского литературного языка. Однако ценил он в реформе Карамзина лишь сход от книжного славянского языка, призыв писать, как говоришь. Больше того, сам он был готов обращаться подчас к старой классицистической традиции, поскольку, на ряду с ее общей несвойственностью народной речи, усматривал в ней отдельные элементы «грубости и простоты», более «приставшие» народному русскому языку, чем салонное жеманство и утонченность классицизма.

Однако, на ряду с выбором и использованием из старой литературы XVIII в. — в обоих основных ее ответвлениях — всего того, что шло на потребу его основному литературному делу — созданию народной национальной русской литературы, Пушкин в те же годы южной ссылки начинает решительную критическую переоценку основных корифеев литературы XVIII в., осуществляемую им под углом зрения народности и резко противопоставляемую старым арзамасским традициям.

Одним из типичных носителей этих традиций являлся в своих критических статьях П. А. Вяземский. Эти статьи, равно как статья А. Бестужева в «Полярной Звезде» за 1823 г. — «Взгляд на старую и новую словесность в России», дающая беглый (на 44 страничках) обзор всей истории русской литературы с X в. по год выхода альманаха, и послужили для Пушкина внешними толчками для этой переоценки.

[1] Заинтересовался «Тавридой» Пушкин, возможно, постольку, поскольку помнил весьма сочувственный отзыв о ней Радищева во вступлении к «Бове».

Бестужев в своей статье воздает безоговорочно восторженные похвалы Державину, дает высокую оценку Озерову, Дмитриеву. Пушкин уже не мог со всем этим согласиться, однако до времени отложил спор на эту тему («О *Взгляде* можно бы нам поспорить на досуге, признаюсь, что ни с кем мне так не хочется спорить, как с тобою да с Вяземским...») и лишь вступился в письме к нему за Василия Майкова против «холодного однообразного Осипова», так же как посетовал на «умолчание» о Радищеве-поэте (письмо от 13 июня 1823 г.).[1]

Более развернуто «спорит» Пушкин с критическими оценками Вяземского. Вяземский, как и все арзамасцы, чрезвычайно высоко ставил драматургию Озерова, считая его не только лучшим русским трагиком, но и автором, трагедии которого «уже несколько принадлежат к новейшему драматическому роду, так называемому романтическому...» «Драматическое искусство у нас еще в колыбели... кажется можем сказать решительно... что... мы... до Озерова не видали трагедии» (статья «О жизни и сочинениях Озерова» 1816 г.). В статье о «Кавказском пленнике» Пушкина Вяземский снова писал об Озерове: «Для каждого, не ограниченного предубеждением, очевидно, что наш единственный трагик, если не формами, то по крайней мере духом своей поэзии совершенно отчуждался от французской школы».

Следуя, как мы видели, в своей лицейской оценке Озерова традициям «Арзамаса», Пушкин уже в 1819 г. в «Моих замечаниях о русском театре» отходит от последних, называя «творения» Озерова «несовершенными» и приписывая их успех игре знаменитой актрисы Семеновой. К моменту появления статьи Вяземского о «Кавказском пленнике» (напечатана в книжке «Сына Отечества», вышедшей в декабре 1822 г., в руки Пушкина попала в начале 1823 г.) мнение Пушкина об Озерове определилось окончательно. В своем ответном письме Вяземскому Пушкин решительно возражает ему на его высказывания об Озерове, содержащиеся как в этой статье, так и в статье 1816 г. Подхватывая слова Вяземского о том, что «драматическое искусство у нас еще в колыбели», Пушкин, в противоположность Вяземскому, вносит в эти же скобки и Озерова, целиком относя его к старой классицистической школе драматургии XVIII в.: «У нас нет театра, опыты Озерова ознаменованы поэтическим слогом — и то не точным и заржавым; впрочем, где он не следовал жеманным правилам французского театра?» (письмо от 6 февраля 1823 г.).

В этой характеристике уже полностью заключена та оценка Озерова, которую Пушкин дает в своих позднейших замечаниях (1826 г.) на полях той же статьи Вяземского об Озерове 1816 г. Пушкин не только продолжает считать Озерова находящимся целиком во власти классицистической традиции, но находит его трагедии в отношении искусства («Я не вижу в нем и тени драматического искусства») даже чуть ли не уступающими старой нашей драматургии XVIII в. Писатель «очень посредственный», скажет он там о нем, Озеров «сделал шаг в слоге, но искусство чуть ли не отступило». Основным критерием в этой оценке, на ряду со слабостью Озерова как художника, является для Пушкина рабская подражательность его французской драматургической системе — отсутствие в нем истинной народности, которая состоит не только в «русских выражениях» или в выборе предметов из отечественной истории» («О народности в литературе» 1825 г.).

Тот же критерий национальной самобытности — народности, при этом с еще большей отчетливостью, кладется Пушкиным и в основу оценки

[1] То, что речь идет здесь о Радищеве именно как о поэте, видно из черновика письма, где за словами: «Как можно в статье о русской словесности забыть Радищева — кого ж нам помнить как не его», следует: «Как поэт...»

им И. И. Дмитриева. Рубеж между Пушкиным и этим типичнейшим представителем — а с отходом Карамзина от художественной литературы и главой — культуры и эстетики карамзинизма резко обозначился уже в эпоху создания «Руслана и Людмилы». Прочтя «поэмку» Пушкина, Дмитриев, между прочим, заявил: «Я тут не вижу ни мыслей, ни чувств...» В свою очередь и Пушкин начал вскоре сознавать всю меру значения «мыслей и чувств», которых требовал у него Дмитриев и которые сам Дмитриев обнаруживал в своем творчестве.

В период создания первых южных поэм, указывая в письме к Гнедичу, что «английская словесность (Пушкин имеет здесь в виду, прежде всего и в основном, Байрона. *Д. Б.*) начинает иметь влияние на русскую», он добавляет: «Думаю, что оно будет полезнее влияния французской словесности робкой и жеманной. Тогда и некоторые люди упадут, и посмотрим, где очутится Ив. Ив. Дмитриев — с своими *чувствами и мыслями*, взятыми из Флориана и Легуве...» (письмо от 27 июня 1822 г.).[1] Полгода спустя в письме к Вяземскому Пушкин снова иронически именует Дмитриева «Экс-министром Доратом» (письмо от 6 февраля 1823 г.). Как раз в это время Вяземский публикует обширную статью «Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева» (появилась в печати в 1823 г.), в которой возносит Дмитриева на исключительно большую высоту — в одном ряду с Ломоносовым, Державиным и Фонвизиным и безусловно выше, в качестве «русского Лафонтена», баснописца Крылова.

Еще не читая статьи Вяземского, а только прослышав о ней, Пушкин набрасывает в черновике письма к Вяземскому от 4 ноября 1823 г. уничтожающую характеристику Дмитриева-писателя. Особенно восстает он против старого утверждения Вяземского, что Дмитриев является подлинным представителем русской образованности — цивилизации. «О Дмитриеве спорить с тобой не стану, хоть все его басни не стоят одной хорошей басни Крыловой, все его сатиры — одного из твоих посланий, а всё прочее первого стихотворения Жуковского. Сказки писаны в дурном роде, холодны и растянуты. «Ермак» такая дрянь, что мочи нет, — по мне Дмитриев ниже Нелединского и сто крат ниже стихотворца Карамзина. Хорош [русский поэт] poëte de notre civilisation...». В беловик письма Пушкин этого своего отзыва о Дмитриеве не перенес, но, когда, все еще не прочитав статьи Вяземского, из рецензии на нее Булгарина узнал, что Вяземский «унижает» в ущерб Дмитриеву Крылова, он почти полностью вписал этот отзыв в письмо к Вяземскому от 8 марта 1824 г.

Прочтя, наконец, статью Вяземского о Дмитриеве, Пушкин снова пишет ему: «Повторяю тебе перед евангелием и святым причастием — что Дмитриев несмотря на всё старое свое влияние, не имеет, не должен иметь более весу, чем Херасков или дядя Василий Львович...» (письмо от первых чисел апреля 1824 г.).

Позднее, в 30-е годы, Пушкин во многом отказался от только что приведенных полемически заостренных отзывов о Дмитриеве и вообще значительно изменил свое отношение к нему. В противоположность Хераскову и тем более Василию Львовичу Пушкину, он стал видеть в Дмитриеве одного из первоклассных деятелей нашей старой литературы. О шутливых и сатирических произведениях Дмитриева он начал отзываться с прямой похвалой. О переводах Дмитриева из Ювенала и Попа он как-то сказал Вяземскому: «Удивляюсь и любуюсь силе и стройности

---

[1] На связь этого отзыва, в части, где говорится о «мыслях и чувствах», с отзывом Дмитриева о «Руслане и Людмиле» указал Ю. Н. Тынянов — «Архаисты и новаторы», стр. 144.

шестистопного стиха его»;[1] в набросках ответа критикам «Графа Нулина» упоминал о «прелестных сказках» Дмитриева, называя его «Модную жену» «прелестным образцом легкого и шутливого рассказа»; в «Станционном смотрителе» попутно припоминал «прекрасную балладу» Дмитриева «Отставной вахмистр»; наконец, начал набрасывать для «Современника» отзыв о шутливом стихотворном описании Дмитриевым путешествия В. Л. Пушкина за границу — «Путешествие NN в Париж и Лондон», расценивая эту «маленькую поэму» как «образец игривой легкости и шутки живой и незлобной». Но общий взгляд его на Дмитриева как на писателя, подражавшего «обмельчавшей французской словесности» — тем же Флориану, Дорату и Гишару, с которыми он его связывал в 20-е годы, остался, очевидно, неизменным. Недаром и Вяземский в написанной им 50 лет спустя «приписке» к статье о Дмитриеве, где он подробно рассказывает о своих спорах с Пушкиным, ничего не говорит о радикальном изменении последним своей общей оценки Дмитриева, всего лишь упоминая «о частых перемириях» в отношении к нему Пушкина.

Споры с Вяземским об Озерове и Дмитриеве, естественно, направляли мысль Пушкина на размышления о литературном наследстве, о прошлой русской литературе вообще. «Читая твои критические сочинения и письма, — писал он Вяземскому в том же письме, в котором сообщал о прочтении статьи о Дмитриеве, — я сам собрался с мыслями и думаю на-днях написать кое-что о нашей бедной словесности, о влиянии Ломоносова, Карамзина, Дмитриева и Жуковского. Авось и тисну...» У нас нет никаких следов, чтобы Пушкин начал тогда же осуществлять свой замысел, однако потребность в подлинно критическом рассмотрении явлений нашей прошлой литературы в нем с этого времени всё нарастала.

3

1824—1825 гг. вообще были исключительно важным, переломным моментом в творческой эволюции Пушкина: писались первые главы «Онегина», возникали планы трагедии, которая должна была, по его замыслу, преобразовать весь русский театр. Пушкин все решительнее выходил на путь глубоко-самобытного национального творчества. Тем естественнее была в нем потребность оглянуться назад, определить свои отношения с прошлым «нашей бедной словесности», надлежащей расценкой этого прошлого утвердить то новое, что вносил и готовился внести Пушкин в современную ему литературу.

В кругу споров с Вяземским об Озерове могла впервые возникнуть мысль дать, в противовес мнимо романтическим и мнимо народным трагедиям Озерова, образец подлинной романтической народной трагедии. Отрицанием заемных «мыслей и чувств» Дмитриева утверждалось право на свои собственные чувства и мысли.

Однако в еще большей степени на пути Пушкина-поэта стояла тень Державина. На оценке Державина, как величайшего русского поэта, сходились представители всех литературных течений и группировок того времени — Дельвиг и Кюхельбекер, Вяземский и М. Дмитриев, Бестужев, Рылеев и Греч, Плетнев и Полевой. В свое время, на лицейском экзамене, Державин, в качестве величайшего ободрения мальчику Пушкину, предрек, что из него вырастет второй Державин. Мерой того или иного приближения к Державину критики склонны были определять и степень творческого роста Пушкина.

Между тем сам Пушкин отнюдь и ни в какой мере не собирался

[1] П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. I, стр. 161.

становиться «вторым Державиным». Мало того, поэзия Державина скорее не удовлетворяла, чем удовлетворяла его. Но в таком отношении к Державину он чувствовал себя совершенно одиноким.

В «Северных Цветах» на 1825 г. появилась критическая статья П. А. Плетнева «Письмо к графине С. И. С. о русских поэтах». Один из близких друзей и горячих поклонников Пушкина, знавший уже к этому времени и «Цыган», и первую главу «Евгения Онегина», писал здесь о Державине: «Всех выше, вдохновеннее, разнообразнее, оригинальнее между поэтами нашими Державин». Несогласие Пушкина в не дошедшем до нас письме к Плетневу с такой оценкой вызвало удивленный вопрос Плетнева: «Что такое Державин? На это очень желаю получить от тебя хоть несколько строчек, тем более, что я пока в душе почитаю вековечными только его, Крылова и А. Пушкина» (письмо к Пушкину от 7 февраля 1825 г.). Удивление Плетнева было вполне законным. Другие критики как раз в связи с этой же его статьей упрекали его за недооценку Державина (см. рецензию на «Письмо» Плетнева в «Сыне Отечества» 1825 г., № 2, «Второе письмо на Кавказ»).

Действительно, в сознании нашей критики не только 10-х и 20-х, но и 30-х годов поэзия Державина стояла на недосягаемой высоте. Вяземский, например, в своей некрологической статье о Державине 1816 г. писал, что с книжкой его избранных стихотворений «могли бы мы смело вызвать на единоборство славнейших лириков всех веков, всех народов, не опасаясь победителя». С этим вполне соглашался шестнадцать лет спустя Н. Полевой, возражая лишь против того, что Вяземский ограничивал свое утверждение «избранным» Державиным. «Державин — поэт не на выдержку», — писал он в своей статье о Державине 1832 г. и добавлял: «по самой беспристрастной строгой оценке, поставить должно его в число первостепенных, великих поэтов мира — не одной России».

Такое же отношение к Державину Пушкин находил среди своих литературных сверстников и ближайших друзей, эстетический и критический вкус которых он особенно ценил, к голосу которых внимательно прислушивался. Таким был в первую очередь Дельвиг. Восторженное отношение Дельвига к Державину продолжало оставаться и в это время, очевидно, все таким же, как в лицейские годы. В апреле 1824 г. Дельвиг посетил Пушкина в Михайловском. Друзья много беседовали на литературные темы, в частности, спорили и о Державине. Последнее прямо видно из письма Пушкина к Дельвигу, которое он написал месяц спустя и в котором сформулировал свое «окончательное мнение» о Державине. Это «окончательное мнение» представляет собой развернутый ответ и на вопрос Плетнева «Что такое Державин?»:

«По твоем отъезде перечел я Державина всего, и вот мое окончательное мнение. Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка (вот почему он и ниже Ломоносова). Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии — ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо. Он не только не выдерживает оды, но не может выдержать и строфы (исключая чего знаешь). Что ж в нем: *мысли, картины и движения истинно поэтические;* читая его, кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника. Ей богу, его гений думал по-татарски — а русской грамоты не знал за недосугом. Державин, со временем переведенный, изумит Европу, а мы из гордости народной не скажем всего, что мы знаем об нем (не говоря уж о его министерстве). У Державина должно сохранить будет од восемь да несколько отрывков, а прочее сжечь. Гений его можно сравнить с гением Суворова — жаль, что наш поэт слишком часто кричал петухом — довольно об Державине» (письмо от первых чисел июня 1825 г.).

Смелость, если угодно даже дерзость этого выступления против писателя, единогласно признаваемого не только величайшим русским поэтом, но и гением мирового значения, носит, можно сказать, без всякого преувеличения, исключительный характер. Меру не только этой смелости, но и того, насколько предвосхитил Пушкин своей оценкой развитие нашей критической мысли, можно иллюстрировать следующими двумя фактами. Через два года после уже известного нам отзыва о Державине Полевого и почти через десять лет после письма Пушкина к Дельвигу выступил со своими знаменитыми «Литературными мечтаниями» Белинский. В статье этой, как известно, он подвергает строжайшему критическому пересмотру все явления нашей прошлой литературы. Однако, смело ниспровергая в ней почти все признанные литературные авторитеты и репутации, о Державине, не в пример прочим, он продолжает писать в совершенно традиционных восторженных тонах. Он патетически характеризует его поэзию как «вещий пророческий глагол, потрясающий сердца и восторгающий души... глубокий и обширный взгляд, обхватывающий природу во всей ее бесконечности, как обхватывает молодой орел мощными когтями трепещущую добычу», перечисляет некоторые из «красот Державина», которые полностью «невозможно исчислить» и заключает свой дифирамб утверждением, что в Державине «мы имеем великого, гениального русского поэта, который был верным эхом жизни русского народа». Мало того, для Белинского в это время, как и для Полевого, значение Державина далеко выходит за пределы только русской литературы. Останавливаясь на традиционном названии Державина «русским Пиндаром, Горацием, Анакреоном», Белинский находит это «смешным», ибо в его глазах «он был ни то, ни другое, ни третье, но всё это вместе взятое и, следовательно, выше всего этого отдельно взятого». Белинскому понадобился еще ряд лет, чтобы выработать критическую точку зрения на Державина, нашедшую свое наиболее полное и законченное выражение в его итоговых статьях о Державине 1843 г. Причем замечательнее всего, как дальше покажем, что эта окончательная его оценка Державина в основных своих чертах полностью совпадает с пушкинской. Однако и после высказывания о Державине Белинского оценка Державина Пушкиным продолжала производить впечатление устрашающей резкости. Так, когда Анненков решился впервые опубликовать ее в своих «Материалах для биографии Пушкина» 1855 г., он наткнулся на упорное сопротивление цензуры. Преодолеть его удалось лишь путем специальной подстрочной оговорки, что отзыв Пушкина относится к раннему периоду его деятельности и, в сущности, является не более, не менее, как результатом его недомыслия: «с течением времени, накоплением опытности, идей и *развитием мыслительной способности* (курсив мой. *Д. Б.)*, Пушкин изменил свои суждения как о Державине, так и о других старых писателях наших к лучшему. Таким образом, отрывки Пушкина делаются поучительным примером, как истинно замечательный писатель поправляет свои суждения и предостерегает тем других от ранних увлечений, кончающихся неизбежным раскаянием».

Когда же, как мы уже упоминали, Чернышевский захотел перепечатать отзыв Пушкина, замечая при этом: «Интересно знать, многие ли даже и ныне постигнут всю справедливость, например, следующих его заметок, сообщаемых г. Анненковым...», — цензура решительно воспротивилась этому, и только что опубликованный Анненковым пушкинский отзыв пришлось опустить.

Вопреки цензурно-педагогической сноске Анненкова, Пушкин до конца не откажется от данного им в 1825 г. приговора Державину. Мало того, вопреки той же сноске, приговор этот обнаруживает отнюдь не малое развитие к этому времени в Пушкине «мыслительной способности».

Наоборот, он доказывает, что в Пушкине 1825 г. достиг полной зрелости не только художник-творец, но что такой же зрелости достигла в нем в это время и его критическая мысль, — глубоко самостоятельное и верное понимание им прошлых явлений русской литературы. С другой стороны, для Пушкина стало к этому времени абсолютно ясно, что в оценке этих явлений он никак не может руководствоваться суждениями современной ему критики, не только слабость, но и полную беспомощность которой он все острее и отчетливее за последние годы ощущал: «Критики у нас, чувашей, не существует», писал он Вяземскому еще из Одессы (письмо от 7 июня 1824 г.).

Это положение Пушкин развертывает в специальном письме к Бестужеву, написанном в те же самые дни, что и письмо к Дельвигу. В ответ на слова Бестужева в его очередном годовом обзоре в «Полярной Звезде»: «У нас есть критика, а нет литературы», Пушкин выдвигает прямо противоположное положение: «литература кой-какая у нас есть, а критики нет». Обосновывает Пушкин это положение как раз отсутствием правильных оценок наших писателей XVIII в.: «Именно критики у нас и недостает. Отселе репутации Ломоносова и Хераскова... Кумир Державина, ¼ золотой, ¾ свинцовый, доныне еще не оценен... Княжнин безмятежно пользуется своею славою, Богданович причислен к лику великих поэтов, Дмитриев также... Мы не знаем, что такое Крылов... Что же ты называешь критикою?».

Здесь, как видим, Пушкин настаивает на необходимости переоценить не только Дмитриева и Державина, но и Ломоносова и Княжнина — писателей, которых он безусловно включал в лицейско-арзамасские годы в свой литературный пантеон, — и Богдановича, чья «Душенька» до сих пор продолжала сохранять над ним свое обаяние, которое он однако сам соотносил с «грехами юности» и которое ни в какой мере не давало оснований — Пушкин отчетливо сознавал это — возводить ее автора в ранг «великого поэта» (вспомним в первой главе «Онегина»: «мне галлицизмы будут милы, как прошлой юности грехи, как Богдановича стихи...»).

Отсутствие у нас критики, как таковой, Пушкин начинает около этого времени своеобразно замещать, вводя элементы ее в свои художественные произведения, в ряде которых им даются меткие оценочные формулы-характеристики писателей прошлого. Ряд таких характеристик содержится уже в его первом послании к цензору 1824 г., ряд их дан в первой главе «Евгения Онегина».

При всей сжатости и беглости этих характеристик они являются в большинстве своем исключительно четкими и выразительными, заключая в себе, как в зерне, то, что впоследствии, с развитием нашей критики, будет развернуто в специальных критических статьях и исследованиях. «Сколько проницательности, верности в его беглых замечаниях о предшествовавшей ему русской литературе! — пишет Чернышевский. — Так, например, три или четыре длинные и глубокомысленные статьи о Княжнине, приносящие величайшую честь их автору (Чернышевский, очевидно, разумеет статьи о Княжнине Б. Стоюнина, напечатанные в трех книжках «Библиотеки для чтения» за 1850 г. *Д. Б.*), составились из перифраза двух слов, невзначай сказанных Пушкиным: «Переимчивый Княжнин». Подобные же истории произошли с беглыми заметками Пушкина о Фонвизине, Ломоносове и проч.» («Сочинения Пушкина», статья 2-я).

Однако подчас Пушкин не удовлетворялся такими беглыми, попутными оценками, а сам непосредственно брался за перо критика.

Так, месяца через два после письма к Бестужеву Пушкин пишет статью «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», в которой решает две из числа намеченных им в письме проблем:

пересматривает «репутацию» Ломоносова-поэта и отвечает на вопрос, «что такое Крылов».

В письме к Бестужеву, говоря о репутации Ломоносова, Пушкин сделал подстрочную сноску: «Уважаю в нем великого человека, но конечно не великого поэта. Он понял истинный источник русского языка и красоты оного: вот его главная услуга». В своей статье Пушкин эту сноску развертывает и обосновывает. Превознося всеобъемлющий гений Ломоносова, признавая огромную историческую роль его в деле образования нашего стихотворного языка (в частности, Пушкин всецело принимает концепцию Ломоносова о русском литературном языке как о языке славяно-русском: соответствующее место его статьи является почти буквальным повторением рассуждений Ломоносова в его трактате «О пользе книг церковных в российском языке»), Пушкин на ряду с этим существенно ограничивает значение его поэзии. Указывая, что для истинного поэта поэзия бывает «исключительной страстью», и подчеркивая, что для Ломоносова всегда «главным и любимым его занятием» были точные науки, «стихотворство же иногда забавою, но чаще должностным упражнением», Пушкин указывает, что мы напрасно стали бы искать «в первом нашем лирике (слову «первый» здесь явно придается только историко-хронологическое значение. *Д. Б.*) пламенных порывов чувства и воображения». Основное качество в Ломоносове — его слог, «ровный, цветущий и живописный», заемлющий «главное достоинство от глубокого знания книжного славянского языка и от счастливого слияния оного с языком простонародным». Поэтому «его лучшими произведениями» являются, с точки зрения Пушкина, переложения псалмов и «другие сильные и близкие подражания высокой поэзии священных книг» («Подражания Иову», сюда же, очевидно, относятся Пушкиным и «Размышления о божием величестве»). «Они, — добавляет Пушкин, — останутся вечными памятниками русской словесности; по ним долго еще должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему». Вслед за этим Пушкин характерно оправдывает охлаждение к Ломоносову нового читательского поколения («Странно жаловаться, что светские люди не читают Ломоносова, и требовать, чтоб человек, умерший семьдесят лет тому назад, оставался и ныне любимцем публики»). Тут же, в подстрочной сноске, Пушкин упоминает о том, как «тонко насмехается Тредьяковский над *славянщизнами* Ломоносова», и с похвалой отзывается о точном определении значения Ломоносова Сумароковым: «удивительно, что Сумароков с большою точностью определил в одном полустишии истинное достоинство Ломоносова-поэта:

Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен
Enfin Malherbe vint et le premier en France, etc.»

Другими словами, Пушкин снова подчеркивает, что «истинным достоинством» Ломоносова как поэта является его историческая роль в качестве «первого нашего лирика»-одописца, подобного Малербу. Вообще сопоставление Ломоносова с Малербом, бывшее в устах автора «Эпистолы о стихотворстве» высшей похвалой, в глазах Пушкина отнюдь не заключало в себе ничего лестного. В заметке 1824 г. «О французской словесности» («Изо всех литератур...») Пушкин о Малербе замечает: «Малерб держится четырьмя строками оды к Дюперье и стихами Буало», т. е. стихами, посвященными Малербу в «L'art poëtique» Буало, откуда, кстати, и заимствован Пушкиным вышеприведенный французский стих. О нем же в 1834 г. он пишет, на этот раз полностью приводя стихи Буало: «Малерб ныне забыт, подобно Ронсару, сии два таланта, истощившие силы свои в усовершенствовании стиха». «Такова,—добавляет он, — участь ожидающая писателей, которые пекутся более о механизме

языка, нежели о мысли, истинной жизни его, не зависящей от употребления» («О ничтожестве литературы русской»).

По форме отзыв здесь Пушкина о Ломоносове гораздо менее резок, чем его же отзыв этого времени о Державине, что и не удивительно, поскольку один дается в журнальной статье, другой — в частном дружеском письме. Но, по существу, непризнание в Ломоносове поэта, известное оправдание равнодушия к нему современных читателей, выдвигание в его поэзии — при этом, главным образом, в историческом плане — на первое место духовных од при полном умолчании о том, что традиционно считалось критикой в ней величайшим — его од торжественных, — всё это придавало высказыванию Пушкина характер той самой радикальной переоценки Ломоносова, радикального пересмотра всей его репутации, которые Пушкин считал первоначальной задачей нашей критики. Пушкин в своей оценке во всем идет наперекор сложившейся традиции. Все, например, наши критики Ломоносова (до Пушкина) традиционно ставили ему в заслугу как раз наличие «пламенного воображения» (Карамзин), «плодовитого воображения» и «пламенного чувства» (Шишков), «воображения блестящего», «порывов пламенного гения» (Мерзляков), «огненного воображения» (Батюшков). Прямой полемикой с этим звучат слова Пушкина: «Мы напрасно искали бы в первом нашем лирике пламенных порывов чувства и воображения».

И подобные параллели можно было бы провести в отношении и всех остальных положений пушкинской оценки Ломоносова. В допушкинской литературе о Ломоносове у Пушкина был здесь один только предшественник — Радищев, который в своем похвальном «Слове о Ломоносове», заканчивающем «Путешествие из Петербурга в Москву», также главную заслугу Ломоносова усматривал в том, что он был исторически «первый в стезе российской словесности», «проложил путь к храму славы», хотя «войти» в самый храм и не смог.

Эту точку зрения Радищева Пушкин знал и помнил. Позднее, в 20-е годы, он прямо свяжет с ней ту окончательную характеристику Ломоносова, которую он даст в соответственном месте своего «Путешествия из Москвы в Петербург».

Высказывания Пушкина о Ломоносове в статье 1825 г. вполне достигли поставленной ими цели. Установившаяся «репутация» Ломоносова была не только поколеблена, но прямо опрокинута ими. Н. Полевой, например, свою статью о Ломоносове („Разбор романа Ксенофонта Полевого «Михаил Васильевич Ломоносов»“) прямо начинает следующими словами: «Долго с именем Ломоносова соединялось у нас название «поэта». Пушкин, истинный поэт, первый сказал, что Ломоносов по лире своей не родня ему. Теперь уже никто не спорит о том, что Ломоносов не был поэтом».

Ниспровергая репутацию Ломоносова, Пушкин, наоборот, в той же самой статье «О предисловии г-на Лемонте...» исключительно высоко ставит Крылова. В Крылове Пушкин как раз видит замечательное наличие того, что он особенно ценил в литературе, отсутствие чего так раздражало его в Дмитриеве, — народности. «Один Крылов, коего слог русский», писал он в заметке 1824 г., перечисляя остальных наших поэтов, которые, начиная с Ломоносова, находились под влиянием французской словесности. Высказывания Пушкина о Крылове есть прямое завершение его спора с Вяземским о Дмитриеве и Крылове, переход от отрицательной части этого спора — беспощадного осуждения Дмитриева — к положительной — утверждению антагониста этого последнего. Ложному «представителю нашей цивилизации», каковым почитал Дмитриева Вяземский, Пушкин противопоставляет «истинно-народного поэта» — Крылова. Вяземский называл Дмитриева «русским Лафонтеном». Пушкин ставит друг

подле друга Лафонтена и Крылова в качестве двух равнозначащих, равноценных писателей — «представителей духа обоих народов»: «Конечно, ни один француз не осмелится кого бы то ни было поставить выше Лафонтена, но мы, кажется, можем предпочитать ему Крылова. Оба они вечно останутся любимцами своих единоземцев. Некто справедливо заметил, что простодушие (naïvete, bonhomie) есть врожденное свойство французского народа; напротив того, отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться. Лафонтен и Крылов — представители духа обоих народов». В частных письмах Пушкин пойдет еще дальше, прямо указывая, что считает Крылова выше Лафонтена.

Вообще при всей беспощадной суровости оценок ряда представителей и явлений нашей прошлой литературы отношение к ней Пушкина совершенно чуждо какого бы то ни было нигилизма. На ряду с осуждением и отрицанием Пушкин тщательно выделяет в нашей прошлой литературе все положительные ее элементы. С особенным сочувствием относится он прежде всего к проявлениям в ней народности (в пушкинском понимании этого слова). Отсюда высокая оценка им Крылова, отсюда же неизменное и исключительно сочувственное отношение к другому писателю, которого, как и Крылова, он считает выразителем народности в литературе,— к Фонвизину.

В первом «Послании цензору» Пушкин кратко, но выразительно характеризует Фонвизина в следующих словах:

... сатирик превосходный
Громил невежество в комедии народной.

Название «Недоросля» (из контекста совершенно очевидно, что речь идет именно о нем) «народной комедией» в устах Пушкина было высшей похвалой, и этой оценке, как мы дальше увидим, он оставался верен до конца. Снова ярко-положительная оценка дается Фонвизину в первой главе «Евгения Онегина». Как и в «Городке», Фонвизин называется здесь вместе с Княжниным. Но если в «Городке» эти два имени просто ставились рядом, здесь они противопоставляются. Как Дмитриеву с его заемными «мыслями и чувствами» Пушкин противопоставляет «истинно-народного» Крылова, так «переимчивому Княжнину» противопоставляется «сатиры смелый властелин, друг свободы» — народный сатирик Фонвизин. Характерно и название Фонвизина «другом свободы». Пушкин выдвигал, как известно, положение, что слова писателя, т. е. его творения, и есть его дела. Однако на ряду с этим при своей оценке того или иного писателя он никогда не был безразличен и к его общественно-политическому облику. Он явно не одобрял ретроградства и крепостничества Державина, в частности его поведения во время пугачевского восстания (вспомним: «Мы из гордости народной не скажем всего, что мы знаем об нем...»). Равным образом совершенно конкретное значение имеет эпитет «друг свободы», придаваемый Фонвизину. Фонвизин написал под непосредственным внушением Никиты Панина, незадолго перед смертью последнего, политический трактат, содержащий проект конституции и дающий весьма резкую критику екатерининского режима. Этот трактат, сохранившийся у племянника Фонвизина, декабриста М. Фонвизина, имел хождение среди декабристов. В частности, Никита Муравьев использовал его, по свидетельству того же М. Фонвизина, при составлении своей конституции. Очевидно, знал о нем и Пушкин. Отсюда и название Фонвизина «другом свободы».

Однако Пушкин не только особо выдвигал в составе нашей старой литературы писателей и произведения, носившие на себе печать народности. В творчестве и тех писателей, которых он подвергал столь реши-

тельной и суровой переоценке, он тщательно выделял всё то положительное, что, с его точки зрения, в них заключалось. Так, как мы уже видели, выделил он из поэзии Ломоносова, в качестве «вечных памятников русской словесности», его духовные стихотворения. Равным образом в поэзии Державина он находил не только ¾ свинца, но и ¼ золота. Из своей беспощадно суровой оценки этой поэзии Пушкин с самого начала исключал «некоторые оды»: «Согласен, что некоторые оды Державина, несмотря на неровность слога и неправильность языка, исполнены порывами истинного гения» («Причинами, замедлившими ход нашей словесности...» 1824 г.). В письме к Дельвигу Пушкин выражается еще точнее: «У Державина должно сохранить будет од восемь и несколько отрывков».

Основываясь на прямых высказываниях Пушкина и разного рода косвенных показаниях, мы можем назвать целый ряд из этих «од восьми» по именам. Прежде всего сюда относится «Водопад», который Пушкин прямо считает «лучшим произведением Державина» (возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине»). Затем следуют: «Вельможа» (о том, как ценил Пушкин эту оду, лучше всего свидетельствует характеристика, даваемая им Державину в первом «Послании цензору»: «Державин, бич вельмож, при звуке грозной лиры их горделивые разоблачал кумиры»), «Ода на смерть князя Мещерского» (см. слова в письме к Бестужеву от конца мая 1825 г.: «Ода к Фелице стоит на ряду с Вельможей, ода Бог с одой на смерть Мещерского»; эта же ода припоминается Пушкиным в строфах «Родословной моего героя»; эпиграфы из нее даны к «Арапу Петра Великого», к «Дубровскому») и ода к Зубову на возвращение его из Персии, которую, как мы помним, Пушкин цитировал в примечаниях к «Кавказскому пленнику», называя ее «превосходной», и о которой писал, едва ли не имея в виду именно это свое упоминание, в письме к Бестужеву: «Ода к Зубову недавно открыта». «Водопад», «На смерть князя Мещерского», «Вельможа» — принадлежат к числу наиболее прославленных од Державина. Называя их, Пушкин присоединялся к традиции. Вводя в число самых лучших од Державина оду к Зубову, Пушкин явно проявлял индивидуальный вкус. Ода к Валерьяну Зубову особенно нравилась Пушкину по многим причинам. Во-первых, Державин впервые открыл в ней тот новый источник поэтического, из которого обильно черпал сам Пушкин и вообще наша последующая литература, — дикие красоты Кавказа. Во-вторых, в ряде мест этой оды, как и в «Водопаде» и в «Вельможе», Пушкин усматривал образы замечательной поэтической «смелости», в чем он видел один из существенных признаков истинной поэзии («Есть различная смелость...). Наконец, ода к Зубову привлекала к себе Пушкина тем, что была, как он это, конечно, знал, проявлением смелости не только поэтической, но и политической: ода была написана Державиным в период опалы Зубова, брата бывшего екатерининского фаворита. В этой оде Пушкин вообще усматривал благородный характер даже самой «лести» Державина. «С Державиным умолкнул голос лести,— пишет он все в том же письме к Бестужеву, — а как он льстил?». И дальше приводится цитата из оды Зубову:

О вспомни, как в том восхищеньи,
Пророча, я тебя хвалил.
Смотри, я рек, триумф минуту,
А добродетель век живет.

Помимо четырех названных од, Пушкин особенно ценил «шутливые» и горацианские оды Державина («Что думают они о шутливых одах Державина...» — набросок возражений критикам «Графа Нулина»; «Но

жаль было бы, если б не существовали прелестные оды (Горация), которым подражал и наш Державин» — набросок к рецензии о путешествии NN). Сюда относятся, например, две оды к первому и второму соседу (их специально упоминает Пушкин в полемических строфах «Родословной моего героя»: «Державин двух своих соседов и смерть Мещерского воспел»).

Однако в своем отборе державинского золота Пушкин не просто выделяет те или иные, особенно понравившиеся ему стихотворения. В выборе Пушкина, в его предпочтениях сказывается и определенная линия.

Слова о «кумире» Державина в письме к Бестужеву явно связаны со стихотворением самого Державина «Мой истукан». В этом стихотворении, написанном по поводу бюста Державина, изваянного скульптором Рашетом, Державиным ставятся вопросы о его праве на «истукан», на «кумир», т. е. на памятник. За свои «дела» — «мои безделки», как называет их Державин, — он «кумира» не стоит. Однако, если он не заслужил себе «кумира» своими собственными делами, он умел «чтить» в стихах чужое достоинство — воспеть Фелицу:

Но если дел и не имею,
За что б кумир мне посвятить:
В достоинство вменить я смею,
Что знал достоинствы я чтить;
Что мог изобразить Фелицу,
Небесну благость во плоти,
Что пел я россов ту царицу,
Какой другой нам не найти
Ни днесь, ни впредь в пространстве мира:
Хвались моя, хвались тем лира!

Именно за это поэт достоин того, чтобы его кумир мог быть вознесен «в храм славы» — разумеется Камеронова галерея в Царском Селе, где стояли бюсты «славных мужей», в том числе и Ломоносова:

На твердом мраморном помосте,
На мшистых сводах меж столпов,
В меди в величественном росте
Под сенью райских вкруг дерев...
Я стану с важностью стоять.

Однако поэт тут же себя одергивает:

Постой, пиит, восторга полный!
Высоко залетел уж ты.
В пыли валялись и Омиры;
Потомство грозный судия;
Оно рассматривает лиры.
Услышит глас и твоея,
И пальмы взвесит, и перуны,
Кому твои гремели струны.

Вслед за тем Державин предлагает «сокрушить» его кумир тому, кто окажется достойнее его:

Пусть тот, кто с бо́льшим дарованьем
Мог добродетель прославлять,
С усерднейшим, чем я, стараньем
Желать добра и исполнять,
Пусть тот не медля и решится:
И мой кумир им сокрушится.

Эти слова о «кумире» и подхватываются Пушкиным в письме к Бестужеву, отчасти в письме к Дельвигу («Кумир Державина ¼ золотой,

¾ свинцовый доныне еще не оценен!» — Бестужеву; «по твоем отъезде перечел я Державина всего, и вот мое окончательное мнение. Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка — (вот почему он и ниже Ломоносова)» — Дельвигу). При этом подлинная заслуга Державина характерно переосмысляется Пушкиным. Сам Державин склонен был усматривать свое главное право на бессмертие в том, что он был «певцом Фелицы». Наоборот, Пушкин из двух основных противоположных аспектов, в которых воспринимает он поэзию Державина, — хвалебно-патетического и сатирического («певец царей» и «бич вельмож») главное достоинство Державина усматривает именно в последнем. Отсюда и его замечание, сейчас же следующее за словами о до сих пор еще не оцененном по достоинству «кумире» Державина: «Ода к Фелице» стоит на ряду с «Вельможей».

В литературе XVIII в., отрицая ее высокую, риторико-патетическую струю, Пушкин ценит, по преимуществу, элементы легко шутливого и сатирического отношения к действительности, в чем, в свою очередь, он усматривал признаки «народности». Вообще было бы неправильно, если бы та исключительная сила и резкость отрицания, с которой Пушкин обрушивается на поэтическое творчество Державина, совершенно закрыла в наших глазах одновременную чрезвычайно высокую оценку им Державина.

В том же письме к Бестужеву с отзывом о Державине, на вопрос Бестужева, «Отчего у нас нет гениев и мало талантов», Пушкин отвечает: «Во-первых, у нас Державин и Крылов». Через два-три года в пометках на полях статьи Вяземского об Озерове (там, где Вяземский пишет о стихах Державина в ответ на прозаическое посвящение Озерова, «отзывающихся старостью поэта и не стоющих прозы Озеровой») Пушкин делает следующее характерное замечание: «Милый мой, уважай отца Державина, не равняй его стихов с прозой Озерова!».

Поэтическую смелость некоторых описаний и образов Державина Пушкин особенно в нем ценил, постоянно приводил в пример и ставил в один ряд со смелостью величайших мировых гениев — Шекспира, Кальдерона.

Иронически (в связи со статьей «Атенея» о IV и V главах «Евгения Онегина») отзываясь о «чопорных критиках», которые «сомневаются, можно ли дозволить употребление риторических фигур и тропов», он писал: «Что же они скажут о поэтической дерзости Кальдерона, Шекспира или нашего Державина...».

Больше того, поэзию Державина Пушкин расценивал даже выше аналогичных явлений западноевропейской литературы. Смысл фразы Пушкина в статье 1824 г. «О французской словесности» — «Руссо в одах дурен — Державин» — раскрывается в письме Бестужеву 1825 г.: «Крылов, который (в басне) столько же выше Лафонтена, как Державин выше Ж. Б. Руссо».

Самые недочеты державинской поэзии Пушкин во многом относил за счет особенностей тех жанров, в которых Державин преимущественно писал. «Ода плана не терпит», — замечал он и продолжал: «Какой план в Водопаде, лучшем произведении Державина?» Державин неровен, невыдержан, плохо владеет поэтическим языком, в этом отношении уступая Ломоносову, но, в противоположность не-поэту (с точки зрения Пушкина) Ломоносову, Державин — поэт, и поэт гениальный. Осуждая формы державинской поэзии, Пушкин восторженно ценил тот «чудесный подлинник», который сквозь них и за ними он угадывал. При окончательном суждении об оценке Державина Пушкиным этого никак нельзя упустить из виду.

4

Многочисленные высказывания Пушкина в письмах, заметках, статьях обнаруживают огромную осведомленность в отношении нашей литературы XVIII в. Его отдельным суждениям и оценкам обычно предшествует самая серьезная подготовка. Вспомним слова его в письме к Дельвигу, предшествующие оценке Державина: «Перечел я Державина всего».

О широте круга чтений Пушкина в области нашей литературы XVIII в. лучше всего свидетельствует состав его библиотеки. Мы находим здесь прежде всего собрания сочинений всех выдающихся писателей XVIII в.: С. Боброва, Богдановича (собрание сочинений и ряд отдельных произведений), Державина (два издания: 1808 г., сильно зачитанное, и 1831 г.; «Объяснения на сочинения Державина, им самим диктованные», изданные Львовым; «Ключ к сочинениям Державина», изданный Остолоповым), И. Дмитриева (стихотворения издания 1822 г. и сборник «И мои безделки» 1795 г.), Кантемира (первое издание 1762 г., собрание сочинений 1836 г. и перевод книги Фонтенеля «Разговоры о множестве миров»), Княжнина, Кострова, Ломоносова (трехтомное издание 1803 г.), Василия Майкова (полное собрание сочинений в трех томах), И. Новикова («Похождения Ивана гостиного сына и другие повести и сказки»), Осипова («Овидиевы любовные творения, переработанные в энеевском вкусе»), В. Петрова (в трех частях), Радищева (собрание сочинений и «Путешествие из Петербурга в Москву»), Сумарокова (полное собрание сочинений и отдельное издание «Хорева»; брошюрка Струйского «Апология к потомству от Николая Струйского или начертание о свойстве нрава Александра Петровича Сумарокова и о нравоучительных его поучениях»), Тредиаковского (собрание сочинений 1752 г. и «Слово о богатом, различном, искусном и несхотственном витийстве»), Фонвизина (полное собрание сочинений 1830 г. и его же перевод басен Гольберга), Хераскова (в 12 томах), М. Чулкова («Абевега русских суеверий», «Пересмешник или славенские сказки», чч. I и II) — всего 18 авторов. Обильно представлены в библиотеке Пушкина и журналы XVIII в.: «Трудолюбивая пчела» Сумарокова, «Живописец» и «Кошелек» Новикова, «Вечера» Хераскова, «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие», «Праздное время, в пользу употребленное», «Собеседник любителей российского слова», «Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие» и др. Кроме того, в библиотеке имелись 22 тома «Российского феатра или полного собрания всех российских феатральных сочинений», «Словарь Российской Академии», ряд отдельных изданий, вроде издания пьесы петровского времени «Политиколепная апофеозис» или астрономической брошюры-памфлета Ломоносова «Явление Венеры на солнце»; весьма большое количество изданий сказок, пословиц, переводов XVIII в., исторических работ авторов XVIII в. и т. д.

Некоторые из этих книг вовсе или частично не разрезаны, что иногда ничего не доказывает, ибо Пушкин мог прочесть данную книгу в другом месте (значительная часть библиотеки вообще до нас не дошла), другие, наоборот, имеют на себе пометки Пушкина, ряд бумажных закладок — следы пристального и внимательного не только чтения, но и изучения. Сам Пушкин любил употреблять именно это последнее слово, говоря о своих занятиях нашей литературой XVIII в.: «*изучение* Тредиаковского приносит более пользы, нежели *изучение* прочих наших старых писателей», замечал он в «Путешествии из Москвы в Петербург». Утверждая принадлежность Фонвизину «Разговора у княгини Халдиной», он писал: „Кто хотя немного *изучал* дух и слог Фонвизина, тот знает тотчас их несомненные признаки и в «Разговоре»".

При этом Пушкин изучал не только самые художественные произведения, но и многочисленные теоретические работы авторов XVIII в. Особенно интересовали его те ожесточенные споры, которые велись у колыбели нашей новой послепетровской литературы вокруг наиболее кардинальных вопросов — о природе и характере нашего литературного языка, о характере нашего стихосложения.

У нас налицо несомненные доказательства подобных изучений и того и другого рода. Так, перечитывая «Опыты в стихах» Батюшкова, Пушкин может отметить, что стих «И амуры на часах» взят у М. Н. Муравьева; по поводу других стихов («Как в воздухе перо кружится здесь и там» и т. д.) указать, что они являются «подражанием Ломоносову». С другой стороны, уже в статье 1825 г. «О предисловии господина Лемонте...», говоря о Ломоносове, Пушкин приводит упреки по адресу последнего со стороны Тредиаковского (заимствованные из какого-то столь мало известного его сочинения, что современные комментаторы до сих пор не могут его установить) и стих о Ломоносове из «Эпистолы о стихотворстве» Сумарокова.

Особенно тщательно изучал Пушкин Тредиаковского, о котором, как мы видели, сам замечал, что он особенно заслуживает изучения. В первом томе сочинений Тредиаковского 1752 г. Пушкиным заложен ряд страниц. Первые три закладки сделаны при трактате Тредиаковского «Способ к сложению российских стихов» (при первой главе); еще одна закладка — при статье «Мнение о начале поэзии и стихов вобще». Первая закладка лежит между страницами 98 и 99. На странице 99 Тредиаковский разъясняет термин «стопа» и перечисляет названия различных стоп. Очевидно, внимание Пушкина обратила не эта страница, а 98-я, на которой говорится о «разности» между стихом и прозой, причем эта «разность» усматривается единственно в наличии в стихе метра. На страницах 100 и 101 (вторая закладка Пушкина) Пушкин, очевидно, отметил для себя или параграф 15-й, где указывается, что односложные слова, которые «по естеству» все несут на себе ударение, могут, однако, почитаться в порядке стихотворческой вольности в «составлении стопы общими, то-есть, и долгими и короткими (ударными и безударными *Д. Б.*) смотря по потребности», или одну из двух подстрочных сносок: в первой говорится о том, что «поныне ударениям нашим... правило есть токмо одно обыкновение»; во второй — разъясняется понятие «истинного количества» в нашем стихосложении, «которое есть всеконечно тоническое» (все остальные сведения, сообщаемые на этих страницах, совершенно элементарны). На страницах 102—103 (третья закладка) внимание Пушкина мог привлечь скорее всего или параграф 18-й, где, в противовес Ломоносову, говорится о необходимости употребления в наших стихах пиррихия, «без чего ни единого нашего стиха составить не можно», или параграф 19-й, в котором указывается, что нашим стихам «не противны стопы дактиль и анапест». Наконец, тут же, на странице 103-й, имеется параграф 20-й, в котором Тредиаковский формулирует основное положение своего «Способа» и заявляет свое первенство в деле преобразования нашего стихосложения: «Тоническое количество в наших стихах есть самое первое и главное основание, и как жизнь и душа оных. Введено оно в наше стихотворение в 1735 годе». Всё остальное на этих страницах элементарно.

Но особенно выразительна закладка, сделанная Пушкиным между страницами 170 и 171 (в статье «Мнение о начале поэзии и стихов вобще»). Тредиаковский говорит здесь, что представление о наших «первоначальных стихах», которые писались «поганскими жрецами» и до нас не дошли, можно составить по современным «мужицким песням». Вслед за этим Тредиаковский приводит в качестве примера «наших подлинно

коренных стихов» ряд выдержек из народных песен, «состоящих» различными «стопами» — хореем, хореем с дактилем, дактилем, ямбом, ямбом с анапестом, анапестом. Выдержкам этим предшествуют характерные оправдания Тредиаковского в том, что он решается представить своему читателю подобные «подлые» вещи («Прошу читателя не зазрить меня и извинить, что сообщаю здесь несколько отрывченков от наших подлых, но коренных стихов: делаю я сие токмо в показание примера». Однако признание Тредиаковским того, что корни нашего «тонического» стихосложения заключены в народно-песенном творчестве (как известно, преобразование русского стихосложения из силлабического в тоническое Тредиаковский произвел, именно ориентируясь на наши народные песни), не могло не привлечь к себе самого сочувственного внимания Пушкина.

В свете всех этих отмеченных Пушкиным мест становятся понятны и слова его о Тредиаковском в «Путешествии из Москвы в Петербург»: «Он имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков». Кстати, в это же приблизительно время, т. е. около 1834 г., были вложены Пушкиным и закладки в книгу Тредиаковского, ибо они представляют собой обрывки письма, на одном из которых имеется дата: «1832 го⟨да⟩».

Позднее Пушкин задумал написать для «Современника» и специальную статью о Тредиаковском, но замысел этого не осуществился.[1]

Мало того, Пушкин выступает перед нами в отношении литературы XVIII в. не только как вдумчивый и внимательный читатель, исключительно проницательный критик и исследователь, но и как собиратель, даже публикатор, преимущественно в области «сочинений, презревших печать». Так, например, он тщательно переписывает ломоносовский «Гимн бороде» (опубликован впервые только в 1859 г.) вместе со стихотворно-пародическим ответом на него Христофора Зубницкого и еще двумя примыкающими сюда стихотворениями (кстати, Пушкиным раскрывается и псевдоним Христофора Зубницкого — епископ Дмитрий Сеченов; это единственное имеющееся у нас указание на авторство Дмитрия Сеченова, с которым, точно оно или нет, вынуждены считаться все последующие исследователи). В «Современнике» Пушкин предполагал опубликовать собственноручно им списанное шуточно-сатирическое стихотворение престарелого Державина «Приказ моему привратнику», направленное по адресу его однофамильца, «попа» Державина. К строкам

На имя кто б мое пакеты,
Какие письма ни принес,
Вопросы должен на ответы
Тотчас он дать.

Пушкин делает характерное примечание-сноску: «То есть *ответы* на *вопросы*. Промах совершенно державинский». Публикация эта не была разрешена цензурой.

Однажды Пушкин запрашивает у Вяземского, который работал над монографией о Фонвизине, известен ли ему «Феологический памфлет» Фонвизина «Аввакум Скитник» (произведение это, направленное против старообрядцев, на самом деле Фонвизину не принадлежит). Когда в «Литературной Газете» был впервые опубликован «Разговор у княгини Халдиной» Фонвизина, Пушкин в специальной заметке, как уже упоминалось, обосновал принадлежность его последнему. Работу над Фонвизиным Вяземского Пушкин всячески поощрял, торопил. Вначале она должна была появиться в качестве вступительной статьи к изданию сочинений Фонвизина. Пушкин с самого начала интересуется ходом издания.

[1] См. составленный Пушкиным перечень статей и рецензий для «Современника» «Рукою Пушкина», Academia, 1935, стр. 281 и 283.

«Что издание Фонвизина?» спрашивает он в письме к Вяземскому из Михайловского (письмо от 19 февраля 1825 г.). «Радуюсь, что ты принялся за Фонвизина», пишет он ему пять лет спустя из Болдина, узнав, что Вяземский в Остафьеве вплотную засел за книгу. Когда по возвращении из Болдина Пушкин заехал в Остафьево к Вяземскому, тот прочел ему свою книгу в рукописи.

Еще в 1827—1828 гг., в одной из помет на старой статье Вяземского об И. И. Дмитриеве — к тому месту статьи, где Вяземский писал о комедиях Фонвизина, что они «доныне лучшие на нашем театре и даже единственные как по истине представленных нравов и характеров, так и по разговору, который блистает непринужденным остроумием», — Пушкин лаконически замечал: «Не поэтому, но о Ф. Визине поговорим после». Этот отложенный за серьезностью и обстоятельностью темы разговор о Фонвизине, конечно, и состоялся осенью 1830 г. над зачитанной Вяземским рукописью его книги. Пушкин высоко оценил работу Вяземского, как первую талантливую монографию о писателе, которого сам он считал наиболее выдающимся представителем нашей художественной литературы XVIII в. «Вяземский везет к вам *Жизнь Ф. Визина*, — писал он несколько позднее Плетневу, — книгу едва ли не самую замечательную с тех пор, как пишут у нас книги (все-таки исключая Карамзина)» (Письмо от 11 апреля 1831 г.). Однако, хваля книгу Вяземского, Пушкин попрежнему не во всем был с ним согласен. «Он слушал меня с живым сочувствием приятеля, — вспоминал впоследствии об этом чтении Вяземский, — и судил о труде моем с авторитетом писателя опытного и критика меткого, строгого и светлого». По существу суждения эти, очевидно, представляли собой целую серию устных помет на полях зачитанной Вяземским рукописи, аналогичную пометам на статье о Дмитриеве и едва ли не превосходящую их по значению. К великому сожалению, из всех этих, конечно, многочисленнейших помет Вяземский ничего нам не сообщает, за исключением одного замечания: «Между прочим, находил он, что я слишком живо нападаю на фон-Визина (кстати, Вяземский упорно германизировал Фонвизина, писал «фон» отдельно и даже с маленькой буквы, против чего, как мы знаем, Пушкин возражал еще в 1824 г.) за мнения его о французах и слишком горячо отстаиваю французских писателей». «При всей просвещенной независимости ума Пушкина, — добавляет Вяземский, — в нем иногда пробивалась патриотическая щекотливость и ревность суда его над чужестранными писателями. Этого чувства я не знаю».[1] Между тем дело здесь, конечно, не в «патриотической щекотливости», а в том, что критическое отношение к французским философам в эпоху безоглядного преклонения перед ними всего русского общества было для Пушкина одним из проявлений той «народности», которую он в Фонвизине, этом «из перерусских русском писателе», ценил превыше всего и которую не «знавший этого чувства» Вяземский в своей книге, если и не вовсе игнорировал, то, во всяком случае, не ставил во главу угла понимания и оценки Фонвизина.

5

Подытоживая все свои пометы и критические замечания на статью Вяземского об И. И. Дмитриеве, Пушкин писал: «Слава Озерова уже вянет, а лет через десять, при появлении истинной критики, совсем исчезнет».

Критические работы Вяземского еще не были той «истинной критикой», неизбежность появления которой так прозорливо Пушкин предвидел.

---

[1] П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. I, стр. LI.

В частности, и книга Вяземского о Фонвизине, при всех ее достоинствах, не снимала того, что писал Пушкин в «Литературной Газете» в начале того же 1830 г., в заметке, начинающейся словами «В одном из наших журналов...». Говоря о плачевном состоянии современной ему русской критики; Пушкин замечал: «Ломоносов, Державин, Фонвизин ожидают еще Египетского суда». Книга Вяземского о Фонвизине до известной степени восполняла тот заметный пробел, который существовал у нас в отношении критического рассмотрения творчества этого писателя, но «египетским судом» над ним, тем более над всей литературой XVIII в. вообще, она отнюдь не была.

Пушкин неоднократно порывался сам осуществить этот «египетский суд» — от отдельных, разрозненных отзывов, высказываний, замечаний (чаще всего частного характера, в письмах к друзьям) перейти к цельному и последовательному, в специальной статье, историко-критическому рассмотрению основных явлений предшествовавшей ему русской литературы. Начиная с первой половины 20-х годов у нас имеется ряд планов и набросков такой статьи, делавшихся Пушкиным в разное время на протяжении больше чем десятилетия.

Первой из таких попыток является план-конспект статьи о французской словесности, относимый последними изданиями Пушкина (в изд-ве «Academia») к периоду 1822—1824 гг. Центр тяжести задуманной статьи — в критическом рассмотрении французской словесности; однако отразившийся в плане-конспекте замысел ее шире названия. Французская словесность специально интересует Пушкина под углом «вредного» влияния ее на русскую литературу XVIII и начала XIX в. Беглая, сквозная характеристика ряда явлений предшествовавшей ему русской литературы, снова под углом тесной связи ее с французской литературой, дается Пушкиным и в наброске 1824 г.: «Причинами, замедлившими ход нашей словесности...». Ко второй половине 1825 г. относится набросок статьи «О поэзии классической и романтической». В ней Пушкин делает попытку определить понятия классицизма и романтизма и дает характеристику французской «лже-классической поэзии». Однако при статье имеется вставочная заметка, в которой Пушкин снова возвращается к вопросу об «исключительном влиянии» французской словесности «на нашу отроческую словесность». Исходя из этого, С. М. Бонди, имея в виду уже упомянутый мною план-конспект статьи «О французской словесности», выдвигает законный вопрос, «являлось ли в этой статье обозрение французской литературы самостоятельной темой или за ним должна была следовать глава о русской литературе, на которую она имела «исключительное влияние». Во всяком случае, к концу 20-х годов центр тяжести историко-критических раздумий Пушкина явно перемещается с истории французской словесности специально на историю словесности русской.

Сохранился ряд планов и набросков Пушкина этого рода: план историко-литературного обзора всей нашей словесности начиная с древней («Летописи, сказки, песни, пословицы...»), относимый С. М. Бонди «приблизительно» к 1829—1830 гг.;[1] набросок статьи 1830 г. «Приступая к изучению нашей словесности...»; два наброска планов: «Язык — влияние греческое — памятники его — литература собственно...» и «Отчего первые стихотворения были сатиры...» Два последних плана, по словам С. М. Бонди, датировать трудно. Однако мне представляется, что набросок плана «Отчего первые стихотворения были сатиры...» и по положению в рукописи (написано на обороте письма к Пушкину от 23 мая

[1] С. М. Бонди. Историко-литературные опыты Пушкина. «Литературное Наследство», М. 1934, кн. 16, стр. 430.

1835 г.), и по содержанию, на чем остановлюсь ниже, следует датировать концом мая — началом июня 1835 г.

Завершением всех этих планов и набросков, за исключением (если верна предполагаемая мною датировка) последнего, является незаконченный Пушкиным набросок статьи под выразительным названием «О ничтожестве литературы русской» (имеется в двух рукописях — ЛБ 2384 и в Ульяновской рукописи, обнаруженной в 1931 г.), относимый редакторами к 1834 г. В этой статье имеется и подробное обозрение французской словесности. Однако в общем плане статьи оно уже явно должно было иметь чисто служебное значение: дается оно лишь постольку, поскольку французская словесность сыграла значительную роль в судьбах нашей литературы XVIII — начала XIX в. Основное же содержание статьи, как это вытекает и из самого заглавия, должен был составить историко-критический обзор всей допушкинской русской словесности. К величайшему сожалению, написанным (частью в беловом, окончательном виде, частью в черновике) оказалось именно только почти одно это обозрение французской литературы. Наоборот, всё, что Пушкин предполагал говорить о русской литературе XVIII в. и последующей, дошло до нас в виде всего лишь двух весьма лаконических планов (первый заканчивается рассмотрением истории французской литературы — в рукописи ЛБ 2384; второй находится в Ульяновской рукописи).

Начатая и не довершенная Пушкиным статья 1834 г. особенно значительна и интересна для нас тем, что она должна была представлять собой явный итог многолетних изучений, размышлений и отдельных высказываний Пушкина по вопросам русской литературы XVIII в. Этот итоговый характер статьи с полной очевидностью вытекает из самого метода писания ее Пушкиным. В значительной части она составлена путем монтажа. В различных местах статьи Пушкин намечает и делает ряд вставок, перенося в новую статью ряд старых своих планов и набросков прежних годов. Так, он включает в нее место «О ничтожестве древних наших памятников», заимствуя материал из соответственного наброска 1830 г. Для экскурса в историю французской литературы он использует вторую часть статьи 1825 г. «О поэзии классической и романтической».[1] Подобные вставки говорят не только об итоговом характере статьи, но свидетельствуют и о большой, в основном, устойчивости историко-критических построений и оценок Пушкина на протяжении десятилетия.

Все это дает нам известное право и возможность, исходя из названия статьи, ее планов, равно как ряда аналогичных планов и набросков (с привлечением и более позднего наброска 1835 г.), наконец, из совокупности всех частных высказываний Пушкина, идя путем их, так сказать, «сводного» строго критического сопоставления, попытаться наметить в общих чертах содержание этой исключительно важной — и вообще, и для нашей темы в особенности — ненаписанной части работы Пушкина. Отметим, кстати, что наша задача облегчается и тем, что ряд положений, набросанных в планах статьи 1834 г., развернут Пушкиным в почти одновременно написанной им главе о Ломоносове в «Путешествии из Москвы в Петербург».

Литература XVIII в. явилась результатом преобразования русской действительности — «народного преобразования» Петра. Сам Петр «не успел довершить многое начатое им». И на словесность «он бросил взор рассеянный, но проницательный. Он возвысил Феодана, ободрил Копиевича... угадал в бедном школьнике ученого труженика Тредьяковского».

---

[1] См. обо всем этом в названной статье С. М. Бонди в «Литературном Наследстве».

Но, независимо от непосредственного внимания Петра к словесности, «семена» ее «были посеяны» всей преобразовательной деятельностью Петра. «Сын молдавского господаря воспитывался в его походах; а сын холмогорского рыбака, бежав от берегов Белого моря, стучался в двери Заиконоспасского училища» (старое Заиконоспасское училище, как известно, было преобразовано Петром в «Славяно-греко-латинскую академию»).

«Новая словесность, плод преобразованного общества, скоро должна была родиться».

В наброске плана «Отчего первые стихотворения...» это положение было подвергнуто Пушкиным дальнейшей разработке: «Петр создал войско, флот, науки, законы, но не мог создать словесность, которая рождается сама собою — от своих собственных начал».

Пушкину были ясны исторические корни деятельности Петра. То, что было осуществлено Петром — сближение России с Европой,— намечалось и подготовлялось издавна: «И в эпоху бурь и переломов цари и бояре согласны были в одном: необходимости сблизить Россию с Европой. Отселе сношения Ивана Васильевича с Англией, переписка Годунова с Данией, условия, поднесенные польскому королевичу аристократией XVII века, посольства Алексея Михайловича [во Францию]...» В отношении русской литературы XVIII в., «новой русской словесности», как Пушкин ее называл, такой исторической связи и последовательности ее с прошлым Пушкин не усматривал.

История нашей древней письменности к 30-м годам прошлого века была изучена еще весьма недостаточно; многие замечательные памятники ее — такие, как «Повесть о горе-злосчастье», сочинения протопопа Аввакума и многое другое,— были вовсе еще не известны. Отсюда понятно, что и Пушкин относился к нашей допетровской письменности, как к «пустыне», на которой «уединенным памятником» возвышается «Слово о полку Игореве».

Естественно, что в почве этой «пустыни» не могли, по Пушкину, быть заключены корни «новой русской словесности». С другой стороны, «поколение преобразованное презрело безграмотную, изустную, народную словесность» («Отчего первые стихотворения...»). Отсюда и лаконическая формулировка (в наброске 1830 г.): «Словесность наша явилась вдруг в XVIII столетии, подобно русскому дворянству, без предков и родословной».

Положение это неверно, но в историко-литературной концепции нашей литературы XVIII в. оно сыграло важную роль.

Не имея отечественных корней, «вдруг явившаяся» новая словесность пошла путем полного подражания литературе европейской. В начале XVIII в. Европою «обладала» французская литература: «Она должна была иметь на Россию самое долгое и решительное влияние». «Прежде всего, — продолжает Пушкин, — надлежит ее нам исследовать». Основная написанная часть статьи и посвящена, как уже сказано, именно этому исследованию.

При весьма большой плодовитости, французская поэзия к началу XVII в., когда «романтическая поэзия (из последующего перечня ясно, что Пушкин подразумевает под этим несколько неожиданным в данном применении термином. *Д. Б.)* пышно и величественно расцвела по всей Европе», отличалась полной «ничтожностью» и даже «должно сказать подлостью». «Германия давно имела свои Niebelungen, Италия свою тройственную поэму, Португалия — Лузиаду, Испания Lope de Vega, Кальдерона и Сервантеса, Англия — Шекспира, а у французов Вильон воспевал в площадных куплетах кабаки и виселицу и почитался первым народным поэтом!» Но вот «посреди [общего ничтожества фран-

цузской поэзии, посреди общего падения вкуса, недостатка истинной критики и шаткости мнений] вдруг явилась толпа истинно великих писателей, покрывших таким блеском конец XVII века». Однако, несмотря на столь высокую оценку корифеев французского классицизма XVII в., к самому этому литературному направлению Пушкин относился явно отрицательно. Причиной этому был «придворно-должностной характер» французского классицизма. В статье 1825 г. «О поэзии классической и романтической» Пушкин прямо и резко писал: «Сия лжеклассическая поэзия, образованная в передней и не доходившая далее гостиной...» Эту формулировку (она была повторена Пушкиным в его «Отрывках из мыслей, писем и замечаний», опубликованных в 1828 г.), вызвавшую, по свидетельству самого же Пушкина, негодующий отпор «во французских журналах», он начал было переносить и в текст статьи 1834 г., но в дальнейшем отказался от этого — показанная вставка зачеркнута. Однако то, что следует дальше в черновике, по существу повторяет это положение. «[Все великие писатели сего века окружили престол Людовика XIV.] Все писатели получили свою должность. Корнель, Расин тешили короля заказными трагедиями, историограф Буало воспевал его победы и назначал ему писателей, достойных его внимания. Камердинер Мольер при дворе смеялся над придворными. Академия первым правилом своего устава положила: хвалу Великого Короля». Только два писателя из всей французской литературы XVII в., по Пушкину, являлись исключениями: «бедный дворянин» Лафонтен, который «(несмотря на господствующую набожность) печатал в Голландии свои веселые сказки о монахинях», и епископ Фенелон, который «в книге, наполненной смелой философиею, помещал язвительную сатиру на прославленное царствование». Этот придворно-должностной характер французской литературы XVII в. определил основную физиономию ее: «отселе вежливая тонкая словесность, блестящая, аристократическая, немного жеманная, но тем самым понятная для всех дворян Европы...»

Блестящий расцвет французской поэзии XVII в. в XVIII в. снова сменяется ее плачевным упадком. «Великан сей эпохи» Вольтер «овладел и стихами, как важной отраслью умственной деятельности человека». Но «ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя». И вот — «истощенная поэзия превращается в мелочные игрушки остроумия. Роман делается скучною [проповедью] или галереей соблазнительных картин».

«Европа, оглушенная, очарованная славой французских писателей, преклоняет к ним подобострастное внимание...» Россия, вообще не имевшая дотоле, по Пушкину, своей литературы, следует в этом остальной Европе: «Обратимся к России»,— продолжает Пушкин, и на этом связное изложение статьи обрывается: дальше идет сжатый конспект:

«Кантемир.

Ломоносов.

Влияние Кантемира уничтожается Ломоносовым. Тредиаковского — его бездарностью.

Постоянное борение Тредиаковского. Он побежден. Сумароков...

Екатерина (Вольтер). Фонвизин. Державин».

План этот несколько восполняется планом-конспектом Ульяновской рукописи:

«1. Быстрый отчет о французской словесности в XVII столетии.

2. 18 столетие.

3. Начало р〈усской〉 словесности. Кантемир в Париже обдумывает свои сатиры, переводит Горация, умирает 28 лет. Ломоносов, плененный гармонией рифма, пишет в первой своей молодости оду, исполненную живости etc... и обращается к точным наукам dégouté славою Сумаро-

кова. Сумароков. В сие время Тредиаковский — один, понимающий свое дело. Между тем 18 столетие allait son train. Voltaire.

4. Екатерина, ученица 18 столетия. Она одна дает толчок своему веку. Ее угождение философам. Наказ. Словесность отказывается за нею следовать, точно так же как народ (Члены комиссии депутатов) (Сбоку приписано: «Екатерина, Ф. Виз. и Радищев». *Д. Б.*). Державин, Богданович, Дмитриев, Карамзин.

Век Александров. Карамзин уединяется, дабы писать свою историю. Дмитриев — министр. Ничтожество общее. Между тем французская обмелевшая словесность envahit tout.

Вольтер и Великаны не имеют ни одного последователя в России; но бездарные пигмеи, грибы, выросшие у корней дубов, — Дорат, Флориан, Мармонтель, Гишар, Мадам Жанлис — овладевают русской словесностью...»

Из приведенных планов ясно, что «долгое и решительное влияние французской словесности» имело место, по Пушкину, почти на всем протяжении нашей допушкинской литературы, причем это влияние осуществлялось в соответствии с фазами развития самой французской литературы: влияние французских «великанов» XVII в., затем влияние «великана» Вольтера и, наконец, влияние «пигмеев» «истощенной» французской поэзии.

Французское влияние началось с деятельности первого же нашего светского писателя, представителя «новой словесности»: «Кн. Кантемир [перв〈ый〉] один из воспитанников Петра, в путеводители себе избрал Буало» («Отчего первые стихотворения...»). Затем явился «наших стран Мальгерб» — Ломоносов.

Однако с самого начала Пушкин намечает в развитии нашей литературы две не только разные, но и прямо антагонистические друг другу линии: «Влияние Кантемира уничтожается Ломоносовым».

Кантемир был сатириком, представителем критического направления в нашей литературе; автор «должностных од», «Росский Пиндар» Ломоносов — торжественно-панегирического, «высокопарного» направления.

Критических отзывов-оценок Пушкиным литературного творчества Кантемира до нас не дошло. Но по помете Пушкина, имеющейся в экземпляре первого издания сатир Кантемира (сохранившемся в пушкинской библиотеке) и касающейся кантемировского словоупотребления, очевидно, что сатиры Кантемира Пушкин внимательно перечитывал, говоря его же термином, «изучал». Мало того, независимо от отношения к самому Кантемиру как писателю, Пушкин с несомненным сочувствием относился к той литературной линии, которой Кантемир был у нас основоположником и дальнейшими представителями которой были Фонвизин и Крылов.

Что касается Ломоносова, оценка Пушкиным его поэзии, точнее линии его поэтического творчества, совершенно ясна. Именно от раздумий о Ломоносове, прервав писание главы о нем в «Путешествии из Москвы в Петербург», Пушкин непосредственно и перешел к работе над статьей «О ничтожестве литературы русской». Формулировка, данная в этой главе, является явно его окончательным, отстоявшимся суждением о Ломоносове, в значительной степени повторяющим положения статьи «О предисловии г. Лемонте», но дающим их в еще более резком заострении. «Ломоносов был великий человек». Но как в поэте «В Ломоносове нет ни чувства, ни воображения. Оды его, писанные по образцу тогдашних немецких стихотворцев, давно уже забытых в самой Германии, утомительны и надуты. Его влияние на словесность было вредное и до сих пор в ней отзывается. Высокопарность, изысканность, отвращение от простоты и точности, отсутствие всякой народности и оригинальности, вот следы, оставленные Ломоносовым». В нашу задачу никак не входит

полемизировать сейчас с подобной оценкой. В данном случае нам важно только констатировать ее определенность и окончательность. Необходимо отметить и то, что Пушкин здесь договаривает Радищева (глава о Ломоносове, как известно, параллельна радищевскому «Слову о Ломоносове» в «Путешествии»), который, по мнению Пушкина, «имел тайное намерение нанести удар неприкосновенной славе Росского Пиндара», но «тщательно прикрыл это намерение уловками уважения и обошелся со славою Ломоносова гораздо осторожнее, нежели с верховной властью». В своей оценке Ломоносова Пушкин, наоборот, действует в открытую.

Ясно и то, что имеют в виду слова плана Ульяновской рукописи: «Ломоносов... обращается к точным наукам dégouté славою Сумарокова». Слова эти связаны со следующим местом в главе о Ломоносове: «Ломоносов сам не дорожил своею поэзиею и гораздо более заботился о своих химических опытах, нежели о должностных одах на высокоторжественный день тезоименитства и проч. С каким презрением говорил он о Сумарокове, страстном к своему искусству, об этом человеке, который ни о чем, кроме как о бедном своем рифмичестве, не думает... Зато с каким жаром говорит он о науках, о просвещении». Отметим, что Пушкин не только развертывает в этом месте набросанный им соответственный пункт плана, но и уточняет, если даже не исправляет его. Ломоносов обращается к точным наукам не потому, что его раздражает слава Сумарокова, а потому, что он прежде всего был ученым.

Влияние Тредиаковского — гласит следующий тезис плана 1834 г. — уничтожается его бездарностью.

Пушкин снова следует здесь Радищеву, который аналогично утверждает в своем «Путешествии», что ломоносовский ямб единодержавно водворился в русской поэзии, в частности потому, что «неутомимый возовик» Тредиаковский своей Тилемахидой отвратил всех от гекзаметров, хотя последний размер гораздо более свойственен эпопее (глава «Тверь»). Это не помешало, как известно, Радищеву, написать специальную статью в защиту той же «Тилемахиды».

Пушкин также весьма ценил Тредиаковского, и не только как теоретика-филолога, знатока своего поэтического ремесла («Его филологические и грамматические изыскания очень замечательны. Он имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков»), но даже и как стихотворца. «В «Тилемахиде» находится много хороших стихов и счастливых оборотов... Радищев написал о них целую статью (см. собрание сочинений А. Радищева)... Сумароков и Херасков верно не стоят Тредиаковского». Замечательно, что Пушкин ставит в особую заслугу Тредиаковскому его любовь к «эпосу» Фенелона, т. е. к тому произведению, которое Пушкин исключал из общего русла придворно-должностной французской литературы XVII в.: «Любовь его к Фенелонову эпосу делает ему честь, а мысль перевести его стихами и самый выбор стиха доказывают необыкновенное чувство изящного». Все это написано почти одновременно с планом 1834 г. и, очевидно, и было бы изложено Пушкиным в порядке развертывания данного тезиса, если бы статья была написана. Это полностью подтверждается и словами плана Ульяновской рукописи: «Тредиаковский один, понимающий свое дело».

Следующий пункт — «Сумароков» — в обоих планах никак не раскрыт. Однако мы имеем полное право утверждать, хотя бы из сочувственного противопоставления «бездарного» поэта Тредиаковского как стихотворца «Сумарокову и Хераскову» (отрицательное отношение к последнему, как уже отмечалось, было в Пушкине неизменно на протяжении всей его жизни), что отношение Пушкина к писательской деятельности Сумарокова не изменилось с 1830 г., когда, повторяя свои стихи 1816 г., он называл его «несчастнейшим из подражателей» («Драматическое ис-

кусство родилось на площади...»). Но, на ряду с этим, Пушкин, видимо, ценил некоторые литературные тенденции Сумарокова. Так, упрекая Ломоносова в «надутости», Пушкин прямо — и даже теми же словами — повторял соответственные упреки, делавшиеся Ломоносову Сумароковым. В литературно-языковом споре Сумарокова и Ломоносова зрелый Пушкин также становился на сторону Сумарокова. В 1827—1828 гг. он прямо указывал Вяземскому: «Сумароков прекрасно знал русский язык (лучше, нежели Ломоносов)» — очевидно, имеется в виду статья Сумарокова «Критика на оду», где последний делает многочисленные упреки Ломоносову именно со стороны языка.

Вслед за тем, по планам Пушкина, следует обозрение екатерининского периода литературы XVIII в. В плане тетради ЛБ 2384 оно совершенно не раскрыто, дано в порядке голой номенклатуры: «Екатерина, Вольтер, Фонвизин, Державин». В плане Ульяновской рукописи имеется ряд весьма важных, ориентирующих указаний. Пушкин, во-первых, отмечает правительственно-официальный характер увлечения русского общества того времени Вольтером и просветительной философией XVIII в.: «Екатерина — ученица 18-го столетия. Она одна дает толчок своему веку. Ее угождения философам. Наказ». Еще значительнее следующая фраза: «Словесность отказывается за нею следовать, точно так же как народ (Члены комиссии депутатов)». Конкретизацией этой фразы является выноска на полях: «Екатерина, Фонвизин, Радищев». Литература в лице ее значительнейших представителей оказалась в данном вопросе вместе с народом. Отсюда-то и одобрял Пушкин критическое отношение Фонвизина к той самой французской философии, которой стремилась «угождать» Екатерина. В этом он усматривал еще один из признаков той «народности» мысли и творчества Фонвизина, которую он в нем так ценил.

Изо всех писателей XVIII в. к Фонвизину Пушкин вообще относился с наибольшим сочувствием, считая его единственным представителем нашей литературы XVIII в., ряд произведений которого состоит из чистого золота без малейшей примеси свинца. Я уже напоминал ранние отзывы о Фонвизине в стихах Пушкина. Дальнейшие отзывы совершенно аналогичны им, неизменно подчеркивая подлинно-народный характер фонвизинского творчества. В одной из заметок 1830 г. Пушкин называет «Недоросля» «единственным памятником народной сатиры»; в статье о «Разговоре у княгини Халдиной» высказывает сожаление, «что не Фонвизину досталось изображать новейшие наши нравы»; наконец, при появлении «Вечеров на хуторе близь Диканьки» не задумывается поставить его прямо рядом с Гоголем, гениальное дарование которого он так чутко и точно разгадал: «Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времени Фонвизина!» (рецензия на «Вечера на хуторе близь Диканьки», 1836 г.). Очевидно, в статье Пушкин предполагал сказать и о прямом столкновении Екатерины с Фонвизиным — известных «Вопросах и ответах» в «Собеседнике любителей русского слова», которые позднее Пушкин сумел (внутри статьи «Российская Академия») опубликовать в «Современнике». Но главное при общей оценке Фонвизина было для него, конечно, не в этом частном столкновении, а в общем «народном» характере его творчества.

То, что Пушкин сказал бы об Екатерине и Радищеве, легко себе представить, поскольку им была написана позднее специальная статья о Радищеве, дающая полную характеристику и оценку и общественно-политических взглядов и литературной деятельности последнего. Следует напомнить и подчеркнуть только, что Пушкин мало ценил с чисто литературной точки зрения Радищева-прозаика и, наоборот, несомненно це-

нил его как поэта. Сочувственное внимание к поэзии Радищева, начавшееся еще в период лицейского «Бовы», сказавшееся в упреках Бестужеву в 1823 г. за пропуск им в обзоре русской литературы Радищева-поэта, продолжало оставаться таким же до самого конца.

По планам далее следует: «Державин, Богданович, Дмитриев, Карамзин». Отношение к Державину у Пушкина в основном совершенно определилось к 1825 г., и нет никаких признаков того, чтобы с этого времени оно изменилось; наоборот, есть ряд данных, подтверждающих оценку 1825 г., так что, очевидно, в данной статье эта оценка, в той или иной форме, и была бы развернута. Равным образом определилась и оценка Пушкиным Богдановича. К «Душеньке» он до конца продолжал относиться сочувственно, как к воспоминаниям юности, но Богданович уже давным-давно не причислялся им к лику «великих писателей».

Несколько изменилось отношение Пушкина к Дмитриеву. По тому месту, которое отводится ему в плане, где он причислен к ряду немногих первоклассных деятелей литературы XVIII в., видно, что в это время Пушкин уже не ставил его на один уровень с дядей Василием Львовичем, а признавал ту историческую роль, которую он сыграл в нашем литературном развитии.

Подводя итоги, скажем: «ничтожество» литературы русской Пушкин усматривал в подражательности, отсутствии народности в нашей литературе XVIII в., в малом наличии в ней больших дарований.

Однако преувеличивать его отрицательное отношение к литературе XVIII в. также не следует. Слово «ничтожество» отнюдь еще не означало для него отсутствие литературы, ее несуществование. «Литература кой-какая у нас есть», писал он в 1825 г. Бестужеву, полемизируя с его утверждением: «у нас нет литературы». В 1830 г. аналогичное утверждение Киреевского он встречает «улыбкой», в качестве юношеского суждения двадцатитрехлетнего автора.

6

В том же 1834 г., когда Пушкин набрасывал свой план статьи «О ничтожестве литературы русской», снова и чрезвычайно громко прозвучало утверждение, что у нас нет литературы, в знаменитых «Литературных мечтаниях» двадцатидвухлетнего Белинского.

В лице Белинского, наконец, появилась та «истинная критика», которую ждал и предсказывал Пушкин.

Но Пушкин не только предвидел появление этой «истинной критики», он сам ее в себе заключал.

Белинский знал относительно очень немногое из критических высказываний Пушкина: его беглые отзывы-характеристики писателей прошлого в стихах, очень небольшое число критических статей, опубликованных при жизни Пушкина, да те незначительные дополнения, которые появились в XI томе посмертного издания (глава о Ломоносове и две-три мелких критических заметки). Подавляющее большинство критических высказываний Пушкина, рассеянное в его письмах, черновых набросках, планах и т. п., оставалось Белинскому совершенно неизвестным. Тем поразительнее замечательные совпадения с Пушкиным (здесь я говорю не только о «Литературных мечтаниях», а и о всей деятельности Белинского в целом), проявляющиеся как в общей оценке Белинским литературы XVIII в., так и в его оценках отдельных ее представителей.

Белинский, так же как и Пушкин, усматривает основные черты нашей литературы в ее подражательности, в отсутствии в ней народности.

Он, как и Пушкин, считает нашу классицистическую литературу XVIII в. ложно, псевдо-классической.[1]

В своих наиболее зрелых статьях, содержащих суждения о литературе XVIII в. (статья о Кантимире, обзор «Русская литература в 1847 г.»), Белинский приходит к тому же признанию наличия в нашей литературе этого времени с самых первых ее шагов двух начал: кантемировского и ломоносовского — риторической поэзии и «поэзии действительности», которое отчетливо намечено Пушкиным в его плане «О ничтожестве литературы русской».

Такие же замечательные совпадения имеем и в ряде оценок Белинским отдельных писателей. Иногда они объясняются путем прямого влияния Пушкина. Например, в отзыве Белинского о Фонвизине, который «казнил в своих комедиях дикое невежество старого поколения» (сочинения Пушкина, статья I), — *прямая перефразировка знаменитых слов* Пушкина: «В глазах монархини сатирик превосходный *невежество казнил* в комедии народной».

Но часто отзывы Белинского совпадают, порой прямо почти дословно, с такими отзывами Пушкина, которые оставались ему заведомо неизвестными. Н. В. Богословский, например, справедливо отметил почти дословное совпадение отзывов об Озерове Пушкина в его пометках на статье Вяземского с оценкой того же Озерова Белинским.[2]

Из очень большого числа примеров этого рода, которыми мы располагаем, остановлюсь на оценке Белинским Державина:

«У него нет ни одной вполне выдержанной пьесы, но каждая представляет какую-то смесь алмазов поэзии с стразами риторики», пишет Белинский. Вспомним слова Пушкина о кумире Державина, состоящем на ¼ из золота и на ¾ из свинца, о том, что Державин «не только не выдерживает оды, но не может выдержать и строфы».

Повторяю, никакой непосредственной связи между подобными высказываниями установить нельзя, но вместе с тем вся система этих отзывов Белинского возникла безусловно не без воздействия на его эстетическое сознание Пушкина.

При этом Пушкин действовал в данном случае на сознание Белинского не путем непосредственных критических суждений, а путем всей своей художественной практики, которая в скрытом, латентном виде все их в себе заключала, являлась в какой-то степени их результатом.

Белинский сам указывал, что он вырос эстетически на поэзии Пушкина.

Как и большинство лицеистов-сверстников Пушкина, Белинский, хотя он и был гораздо моложе их, воспитывался, по традиции, на стихах Державина: «Я в детстве знал Державина наизусть, — вспоминал сам он впоследствии и тут же добавлял: — для моего детского воображения, поставленного державинскою поэзией на ходули, поэзия Пушкина казалась слишком простою... лишенною всякого полета, всякой возвышенности... только постепенное духовное развитие в лоне пушкинской поэзии могло оторвать меня от глубоко внедрившихся впечатлений детства». Равным образом, пятнадцатилетний юноша Белинский с восторгом декламировал наизусть монологи сумароковского «Димитрия Самозванца», бывшие для него образцами истинно-трагического. Наоборот, появление в печати в 1827 г. сцены из пушкинского «Бориса Годунова» Белинский,

---

[1] Исследователи считают, кстати, что именно Белинский первым употребил и самый этот термин (см. новейшую статью С. Мокульского «Французский классицизм» в «Западном сборнике», 1937, стр. 10). На самом деле, как мы видели, еще до Белинского употребил его Пушкин. Возможность заимствования этого термина и Белинским и Пушкиным со стороны, повидимому, исключена.

[2] «Спор Пушкина с Вяземским об Озерове». «Красная Новь», 1937, № 1, стр. 102.

по свидетельству мемуариста-современника, встретил «неприветно». Она казалась ему чересчур «простой», пятистопные безрифменные ямбы — «прозаичными». Развился Белинский до понимания высокой художественности пушкинской трагедии только несколько лет спустя — к моменту выхода ее отдельным изданием в 1831 г.

Одновременно с ростом эстетического чувства Белинского развивалась в нем и способность критического суждения.

С. М. Бонди выдвигает предположение, что статья «О ничтожестве литературы русской» не была реализована Пушкиным, поскольку появились «Литературные мечтания» Белинского: «Прочтя эту статью Белинского, столь совпадающую по основной установке и даже по общему плану с начатой им статьей «О ничтожестве литературы русской», Пушкин, конечно, должен был отказаться от своего замысла».[1] Я лично не думаю, чтобы это было так. Во многом Белинский в «Литературных мечтаниях» солидаризировался с Пушкиным, но во многом и расходился с ним, например, в традиционной восторженной оценке Державина, в полной недооценке Тредиаковского, в совершенном игнорировании Радищева-поэта и т. д. Кроме того статья Белинского ставила ряд вопросов, вызывала на ответы.

Мне кажется, что мы даже имеем у Пушкина попытку не то ответа, не то некоей параллельной статьи, связанной с «Литературными мечтаниями» Белинского.

Это уже упоминавшийся и отчасти цитировавшийся мною набросок плана: «Отчего первые стихотворения были сатиры...»

Несмотря на то, что набросок этого плана был опубликован уже Якушкиным в его известном описании пушкинских рукописей,[2] редакторы сочинений Пушкина и позднейшие исследователи не придавали ему особого значения. Редактор старого издания Академии Наук перепечатал его даже не в основном тексте, а в примечаниях. В библиографическом указателе К. П. Богаевской (под ред. М. А. Цявловского) «Пушкин в печати за сто лет (1837—1937)» он и вовсе не упоминается. Между тем набросок этот представляет несомненный и не малый интерес. В виду этого воспроизводим его полностью:

«Отчего первые стихотворения были сатиры
Их успех etc.
Отчего сатира существовала еще при Екатерине, а ныне совсем уже не существует.
Петр создал войско
флот
науки
законы
но не мог создать словесности, которая рождается сама собою — от своих собственных начал. Поколение преобразованное презрело безграмотную изустную, народную словесность. И князь Кантемир, один из воспитанников Петра, в путеводители себе избрал Буало».

Я уже указывал, что, в связи с тем, что план этот набросан на обороте письма к Пушкину с датой 23 мая 1835 г., приблизительно этим временем, и во всяком случае не ранее, его и следует датировать. По содержанию же начало этого наброска находится, как мне представляется, в прямой связи с тем местом статьи Белинского, которое посвящено характеристике Кантемира: «Его прославленные сатиры были скорее плодом ума и холодной наблюдательности, чем живого и горячего чувства. И диво ли, что он начал с сатир — плода осеннего, а не с од —

[1] Op. cit., стр. 441.
[2] «А. С. Пушкин. Рукописи поэта, хранящиеся в Румянцевском музее в Москве». «Русская Старина», 1884, декабрь, стр. 568—569.

плода весеннего? Он был иностранец, следовательно не мог сочувствовать народу и разделять его надежд и опасений, ему было сполагоря смеяться. Что он был не поэт, этому доказательством служит то, что он забыт...» и т. д. Пушкина, очевидно, не удовлетворило такое объяснение причины того, почему наши первые стихотворения были сатиры, и он намерен был дать свое объяснение этому.

Из продолжения же плана видно, что в 1835 г. мы, повидимому, имеем дело с замыслом еще одной статьи Пушкина, толчком к которой послужили «Литературные мечтания» Белинского и которая должна была быть посвященной рассмотрению всей нашей литературы со времен Петра, — замыслом, так же неосуществленным, как и все предшествующие.

К первым критическим выступлениям Белинского Пушкин, как известно, отнесся с исключительным сочувствием. Он, очевидно, ощутил, что в лице Белинского, наконец-то, народилась у нас та «истинная критика», которую он так долго и тщетно ожидал. Отсюда и намерение его привлечь Белинского к ближайшему участию в «Современнике», намерение тем более показательное, что в кругу большинства сотрудников «Современника» к Белинскому, с его выраженным демократизмом, «плебейством», относились с явным недоверием и даже недоброжелательством.

Однако, вместе с тем, Пушкин не без основания усматривал в некоторых беспримерно резких суждениях молодого Белинского отсутствие того историзма, исторического подхода к объяснению явлений культуры, в том числе и литературы, который для самого Пушкина издавна стал обязательным. Это чувствуется уже в том объяснении характера литературной деятельности Кантемира, которое, в противовес Белинскому, намечено Пушкиным в только что приведенном нами наброске плана. Стихи Кантемира были сатирами не по тому, в конце концов, случайному обстоятельству, что он был иностранцем, никак не связанным с русской жизнью, отчего и писал стихи, резко не соответствующие историческому моменту в жизни страны («плод осенний» в эпоху петровской «весны»). Этому утверждению Пушкин, очевидно, намерен был противопоставить факт «успеха» сатир, как и того, что сатирические жанры прочно укоренились в нашей литературе — «существовали еще при Екатерине». Равным образом Кантемир избрал в путеводители себе Буало не потому, что как иностранец не был связан с русской литературой, а потому, что принадлежал к «поколению преобразованному», которое «презрело безграмотную изустную, народную словесность».

Еще отчетливее выражено стремление Пушкина сообщить суждениям Белинского большую историчность в том «Письме к издателю», т. е. к самому себе, которое Пушкин написал и напечатал в «Современнике», скрыв от всех свое авторство.

В «Письме» содержится единственное прямое высказывание Пушкина о Белинском, высоко расценивающее его критическую деятельность, но вместе с тем стремящееся внести в нее некоторые коррективы (напомним, что речь идет о статьях Белинского, опубликованных им всего лишь до апреля 1836 г., т. е. о периоде от «Литературных мечтаний» до первой части статьи «О критике и литературных мнениях «Московского Наблюдателя» включительно): «Жалею, что вы, говоря о «Телескопе», не упомянули о г. Белинском (упрек этот обращен к Гоголю как автору статьи «О движении журнальной литературы», опубликованной в первой книжке «Современника». *Д. Б.*) Он обличает талант, подающий большую надежду. Если бы с независимостью мнений и остроумием своим соединял он более учености, более начитанности, более уважения к преданию, более осмотрительности, — словом более зрелости, то мы бы имели в нем критика весьма замечательного».

Советуя Белинскому устами смиренного тверского обывателя А. Б. проявлять в своих критических высказываниях «более уважения к преданию», Пушкин не исходил из соображений только тактического порядка. Своими, подчас, как мы видели, исключительно резкими оценками как всей литературы XVIII в., так и отдельных ее представителей, сам Пушкин разбивал вдребезги преувеличенные репутации российских Гомеров и Расинов, чинил строгий и справедливый «египетский суд» над «кумирами» классицизма и сентиментализма. Но, на ряду с этим, Пушкин никогда не отрицал важности исторической преемственности, исторического предания. Вспомним, что Пушкин писал еще в 1825 г. Рылееву в связи с нападками декабристской критики на Жуковского: «не совсем согласен с строгим приговором о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? Потому что зубки прорезались?»

Слова эти в известной степени можно применить и к отношению Пушкина ко всей предшествующей ему нашей литературе — к литературе XVIII в. Пушкин сознавал, что его собственная литературная деятельность при всем основополагающем ее новаторстве прочно укоренена в историческую почву, в почву национальной культуры, в почву «предания». Пушкин брал из этой почвы нужные ему элементы, энергично отбрасывая остальное, но рос он именно из нее, питался ее соками.

II. ПРОЗА ПУШКИНА И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА[1]

Стихи и проза для Пушкина — не только два различных строя художественно-поэтической речи, но и два особых, глубоко и принципиально отличных восприятия действительности:

Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень...

Поэту Ленскому противостоит прозаик Онегин.

С годами в творчестве самого Пушкина «прозаическое» восприятие и соответствующий художественный показ действительности, предполагающие и особый выбор явлений жизни и, главное, особое отношение к ним, всё нарастало. С большой силой сказывается оно и в стихотворных произведениях Пушкина («И в поэтический бокал воды я много подмешал»; сперва, как известно, было эквивалентное: «Я *прозы* много подмешал»). Но наиболее адекватной формой такого восприятия является проза.

Специфичность прозаического отношения к действительности определяет и основные стилевые черты пушкинской прозы. Пушкин-прозаик, по точному впечатлению Вяземского, «крепко-накрепко запер себя в прозе так, чтобы поэт не мог и заглянуть к нему». Меткость этого непосредственного наблюдения подтверждается научно-стилистическим анализом: «В его прозе едва ли найдется хоть какой-нибудь признак, по которому можно было бы догадаться, что он поэт», замечает академик Корш.

Взамен различных видов существовавшей во времена Пушкина «поэтической прозы» (термин Батюшкова), типа повестей Марлинского, изобилующих орнаментикой всякого рода — перифразами, метафорами и т. п., или типа ритмизованной прозы раннего Гоголя, Пушкин ставит себе и осуществляет задачу: до конца, так сказать, «прозаизировать» прозаиче-

[1] Вопрос о связи поэзии Пушкина с нашей поэзией XVIII в. неоднократно ставился и разрабатывался в литературе. Затронут он и в ряде статей настоящего сборника (в моей статье «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», в статье Б. В. Томашевского «Поэтическое наследие Пушкина»). Наоборот, значение прозы XVIII в. для становления прозы Пушкина оставлялось в тени. Это и побудило меня попытаться специально разработать именно данный вопрос.

скую форму — создать прозу, лишенную каких бы то ни было «поэтических» «обветшалых украшений», прозу, основным стилевым законом которой является «прелесть нагой простоты».

1

Как известно, Пушкин почти всецело отрицал существование сколько-нибудь значительной художественной прозы в нашей литературе XVIII в.

Действительно, в основном наша литература XVIII в. развивалась, художественно совершенствовалась по линии поэзии. Не считая прозы Карамзина (о ней речь ниже и особо), в нашей повествовательной прозе XVIII в. имеются такие в высокой степени интересные явления, как, скажем, творчество Михаила Чулкова, но не только Ломоносова и Державина, но даже Жуковского и Батюшкова от художественной прозы до Пушкина у нас не было.

Проза Пушкина поэтому прежде всего противостоит по самому своему существу, как нечто диаметрально противоположное, всей основной, доминантной линии нашей предшествовавшей литературы — поэзии XVIII в.

Пушкин сам отчетливо сознавал это и, как всегда, тонко иронически и вместе с тем художественно подчеркнул в первом же до конца завершенном им прозаическом произведении, повести «Гробовщик» — первом сугубо-прозаическом и вместе с тем высоко-художественном произведении всей нашей литературы вообще, в котором Аполлон Григорьев имел право видеть «зерно» будущей «натуральной школы», своего рода первый наш «физиологический очерк», вырастающий в рамках традиционной «страшной» повести о мертвецах.

«Гробовщику», как известно, предпослан эпиграф из державинского «Водопада» — произведения, которое сам Пушкин считал «лучшей одой» Державина, другими словами — величайшим художественно-поэтическим созданием всей нашей литературы XVIII в.:

> Не зрим ли каждый день гробов,
> Седин дряхлеющей вселенной?

Высокая поэзия эпиграфа и прозаический комментарий-бюрлеск, сугубая «проза» повествования о веселой пирушке у сапожника, о гротескно «страшном», под пьяную руку, сне обидевшегося за свою профессию гробовщика — прямо столкнуты лбами, демонстративно противопоставлены друг другу.

Грандиозно скорбное, потрясающее высоким «пиитическим ужасом» восприятие в образе «седин дряхлеющей вселенной» смерти, пожирающей всё сущее, восприятие, столь характерное для Державина и вообще всей линии нашей «высокой» философской лирики XVIII в., и другое — сугубо прозаическое отношение к смерти сознанием профессионально заинтересованного в ней — в увеличении числа гробов — человека.

Придание *такому* повествованию *такого* эпиграфа делает из «забавной шутки» Пушкина, в качестве каковой восприняла «Гробовщика» современная ему критика, своего рода программное произведение, основополагающий художественно-практический манифест новой «прозаической» линии нашей литературы.

На прямом противопоставлении поэзии XVIII в. строится и вся проза Пушкина. Очень наглядно можно проследить это на образах героев пушкинской прозы. Поэзия XVIII в. знала образ только «высокого» героя — исторического деятеля. Когда, в набросках «Родословной моего героя», Пушкин, демонстративно заявляя свое право как художника на внима-

ние к «низкому» герою, рядовому обыкновенному человеку, полемически защищался авторитетом Державина —

Державин двух своих соседов
И смерть Мещерского воспел.
Певец Фелицы быть умел
Певцом их свадеб и обедов
И похорон, сменивших пир, —
А знал ли их, скажите, мир? —

он тут же характерно вкладывал в уста своего воображаемого собеседника, отступающего на приготовленные позиции, размежевание героев уже по другому — чисто социальному признаку:

Вы скажете, что есть же разность
Между Державиным и мной,
Что красота и безобразность
Разделены чертой одной,
Что князь Мещерский был сенатор
А не коллежский регистратор,
Что лучше ежели поэт
Возьмет возвышенный предмет.

Как известно, сам Пушкин вместо «сенатора», сохранившегося, кстати сказать, в набросках к «Медному всаднику», но данного в заведомо комическом виде («Со сна идет к окну сенатор...» и т. д.), ввел в свою поэму, на ряду с высоким героем — Петром и в качестве его антагониста, именно мелкого чиновника. Образами «низких» героев (не только коллежского регистратора — станционного смотрителя и вышедшего в офицеры из солдатских детей капитана Миронова, но и гробовых дел мастера Адриана Прохорова, мелких ремесленников — его соседей и т. д.) буквально переполнены страницы пушкинской прозы.

Проза Пушкина противостоит поэзии XVIII в. не только образами «маленьких героев» — типовых представителей реальной действительности, «прозаической» обыденности, людей «как все», — вспомним первоначальный абрис будущего нового героя Пушкина в переплетающихся черновых набросках «Родословной моего героя» и «Медного всадника»:

Гражданин столичный,
Каких встречаем всюду тьму,
Ни по лицу, ни по уму
От нашей братьи не отличный...
. . . . . .
Как все, он вел себя не строго,
Как все, о деньгах думал много...
Как все, носил мундирный фрак...

Противостоит проза Пушкина поэзии XVIII в. и методом показа традиционных «высоких» героев.

Замечателен в этом отношении образ Петра в первом же крупном прозаическом замысле Пушкина — недовершенном «Арапе Петра Великого». Образ Петра был одним из наиболее канонических и вместе с тем самых «высоких образов нашей литературы XVIII в. Петр изображался не только величайшим из героев человечества, человеком, «каков во всех странах не слыхан был от века» (Ломоносов), но наделялся и прямо божественными атрибутами. Рисовался Петр исключительно в минуты его великих деяний — на полях битв, в мирных подвигах, хотя бы и в работе на Саардамской верфи в обличье простого плотника, но сама эта работа тем самым возносилась на высоту величайшего из подвигов, своего рода божественного воплощения. В этом же последнем роде и изображение «Фелицы» в одах Державина.

В «Арапе» Петр совершено лишен своих «божественных» атрибутов, дан всего лишь в качестве большого, героически незаурядного человека. Что еще важнее, Петр дан в романе не только в героическом плане — на великой стройке новой, преображающейся его гением страны, но и в подчеркнуто «домашнем», чисто бытовом аспекте — в кругу семьи, за игрой в шашки с английским шкипером, в качестве «свата», заботливо устраивающего семейные дела арапа, и т. д.

Той же цели человечески бытового снижения образа служит, в частности, и подобранный Пушкиным, очевидно для пятой главы, эпиграф из Аблесимова:

Я тебе жену добуду
Иль я мельником не буду

Роль Петра, сватающего Ибрагима, шутливо приравнивается к роли ловкого и плутоватого «мельника, колдуна, обманщика и свата» из широко популярной комической оперы.

Вспомним уже приводившееся нами описание первого появления Петра в романе: «Пока закладывали лошадей, Ибрагим вошел в ямскую избу. В углу человек высокого росту, в зеленом кафтане, с глиняною трубкою во рту, облокотясь на стол, читал гамбургские газеты...» Петр сажает «крестника» в свою коляску и везет к себе: «Государева коляска остановилась у дворца так называемого Царицына Сада. На крыльце встретила Петра женщина лет тридцати пяти, прекрасная собою, одетая по последней парижской моде. — Петр поцеловал ее в губы и, взяв Ибрагима за руку, сказал: «Узнала ли ты, Катенька, моего крестника: прошу любить и жаловать его попрежнему»... Две юные красавицы, высокие, стройные, свежие как розы, стояли за нею и почтительно приближились к Петру. «Лиза», сказал он одной из них, «помнишь ли ты маленького арапа, который для тебя крал у меня яблоки в Ораниенбауме?»... Велякая княжна засмеялась и покраснела».

«Земное божество» поэтов-одописцев превращается всего лишь в «человека высокого роста». «Катенька», «Лиза», для которой арап крадет яблоки из сада ее отца, это канонические «богини» одической поэзии — Екатерина I, Елизавета Петровна.

«Пошли в столовую, — читаем далее. — В ожидании государя стол был накрыт. Петр со всем семейством сел обедать, пригласив и Ибрагима. Во время обеда государь с ним разговаривал... он вспомнил некоторые черты Ибрагимова младенчества и рассказывал их с таким добродушием и веселостью, что никто в ласковом и гостеприимном хозяине не мог бы подозревать героя полтавского, могучего и грозного преобразователя России».

В таком показе исторического героя Пушкин совершенно сознательно следовал художественному методу Вальтера Скотта: «Главная прелесть романов Walter Scott, — замечал он, — состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем не с enflure французских трагедий,— не с чопорностию чувствительных романов,— не с dignité истории, но современно, но домашним образом. Ce qui nous charme dans le roman historique — c'est que ce qui est historique est absolument ce que nous voyons. Shakespeare, Гёте, Walter Scott не имеют холопского пристрастия к королям и героям...». Вальтер Скотт ставится здесь в один ряд с Гёте и Шекспиром по его методу реалистического показа исторического героя. Как заговорщик не может все время быть только заговорщиком, так и великий человек не может быть все время великим человеком — даже тогда, когда он просит тарелку супу. Но на нашей почве, на фоне почти вековой одической традиции, применение такого метода к показу Петра, такое человечески бытовое «остранение» традиционно-героического образа носило, можно сказать без всякого преувеличения, характер подлинного литературного переворота.

Образ Петра, как он здесь дан Пушкиным, не является в его творчестве исключением. Совершенно тем же методом дана позднее в «Капитанской дочке» Екатерина II: «Вдруг белая собачка английской породы залаяла и побежала ей навстречу. Марья Ивановна испугалась и остановилась. В эту самую минуту раздался приятный женский голос: «Не бойтесь, она не укусит». И Марья Ивановна увидела даму, сидевшую на скамейке противу памятника. Она была в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке. Ей казалось лет сорок. Лицо ее, полное и румяное, выражало важность и спокойствие, а голубые глаза и легкая улыбка имели прелесть неизъяснимую».

При этом Пушкин не ограничивается здесь только внешним портретом; последнему в полной мере соответствует психологический рисунок образа. Екатерина прощает Гринева, как императрица, лишь после того, когда, как женщина, выслушала и поняла повесть Маши Мироновой.

Наконец, в показе исторического героя Пушкин-прозаик делает и еще один гигантский шаг вперед. Получив от царя разрешение работать в архивах для написания истории Петра Великого (так и не осуществленной), Пушкин пишет «Историю Пугачева». Соединение в заглавии двух этих слов — Пугачев и история — показалось Николаю I таким потрясающим основы nonsens'ом («преступник, как Пугачев, не имеет истории»[1]), что он, как известно, потребовал безусловного изменения заглавия. Между тем именно такой nonsens в литературно-художественном плане был до конца осуществлен Пушкиным в «Капитанской дочке».

В качестве исторического героя этой повести выступает именно Пугачев.

В поэзии XVIII в. образ Пугачева фигурировал исключительно в качестве злодея, «врага отечества», т. е. полной противоположности «отцу отечества» — герою.

Сей варвар не щадил ни возраста, ни пола.
Пес тако бешеный, что встретит, то грызет.
Подобно так на луг из блатистого дола
Дракон шипя ползет.
Но казней нет ему довольныя на свете
Воображенье он тиранством превзошел
И все он мерзости и в силе быв и в цвете
Во естестве нашел.
Рожденна тварь сия на свет бессильной выдрой,
Но ядом напоясь, которым рыжет Нил,
Сравняться он хотел со баснословной гидрой:
Явился крокодил...

писал Сумароков в своем известном «Стансе граду Синбирскому на Пугачева».

Пушкин в своей повести не только ни в какой мере не рисует Пугачева злодеем, но и прямо подменяет им, в качестве нового героя, традиционных героев поэзии XVIII в. Это тонко и выразительно подчеркивается им, например, в эпиграфе из «Россиады» Хераскова к 10-й главе — осада Пугачевым Оренбурга:

... заняв луга и горы
С вершины, как орел, бросал на град он взоры.
За станом повелел соорудить раскат,
И в нем перуны скрыв, в нощи привесть под град.

Начал Пушкин свой эпиграф со второго полустишия не зря. В «Россиаде» Хераскова — наиболее каноническом образце русской героической

[1] Т. Зенгер. Николай I — редактор Пушкина. «Литературное Наследство», 16—18, М. 1934, стр. 527.

поэмы, «русской Илиаде» — первый стих, как это напомнил Виктор Шкловский, читается: «Меж тем российский царь, заняв луга и горы...»[1]

Но если даже в выборе подобного эпиграфа не видеть со стороны Пушкина нарочитости, — с тем же самым сталкиваемся мы в построении фабулы повести. Пугачев выступает здесь, и в гораздо большей степени, чем Екатерина, в качестве покровителя, даже больше — благодетеля литературного героя — Гринева, т. е. выполняет функцию, которая традиционно подлежала герою — «отцу отечества». Больше того, интересно полное соответствие в самом характере этого покровительства с тем, что делает для арапа Ибрагима Петр в первом историческом романе Пушкина: оба устраивают семейную жизнь литературных героев.

Постановка нового героя на старый пьедестал в этом фабульном ходе обретает едва ли не особенно выразительную свою манифестацию.

Сопоставляемая с поэзией XVIII в. проза Пушкина предстает нам, как чистая противоположность.

Значительно сложнее отношения Пушкина-прозаика с тем немногим, что имеется в нашей допушкинской литературе в области прозы.

2

Чрезвычайно низко расценивая предшествовавшую ему русскую прозу, объясняя почти полным отсутствием у нас национальной культуры прозаической речи неудачу, которая, по его мнению, постигла в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева-прозаика. Пушкин, как известно, особо выделял прозу Карамзина. В «Путешествии из Москвы в Петербург» (глава «Ломоносов»), давая резко отрицательную оценку «ораторской» прозе Ломоносова — «однообразные и стеснительные формы, в кои отливал он свои мысли, дают его прозе ход утомительный и тяжелый»,—Пушкин прибавляет: «Эта схоластическая величавость, полуславенская, полу-латинская, сделалась было необходимостью: к счастию, Карамзин освободил язык от чуждого ига и возвратил ему свободу, обратив его к живым источникам народного слова».

Совершенно соответствует этому и ранний, относящийся еще к 1822 г. отзыв Пушкина о прозе Карамзина как «лучшей в нашей литературе», причем отзыв этот тут же, однако, сопровождается характерной оговоркой: «Это еще похвала не большая» («О слоге»).

Из этого отзыва следует, во-первых, что проза Карамзина признавалась Пушкиным в качестве вершинного достижения нашей прозаической литературы вообще; во-вторых, что достигнутый Карамзиным уровень Пушкин почитал еще весьма и весьма не высоким; наконец, в-третьих, что, двигая дальше развитие нашей прозы, Пушкин, естественно, должен был если и не исходить из «лучшего», что до него у нас имелось, то во всяком случае полностью учитывать хотя бы и весьма недостаточный опыт Карамзина-прозаика.

Так Пушкин, действительно, и поступал в своей работе по созданию новой русской художественной прозы.

«Повести Белкина» — первый завершенный этап в становлении пушкинской прозы (всё, им предшествующее, включая и замечательного «Арапа Петра Великого» и чудесный «Роман в письмах», всё же только пробы, опыты, не доведенные до конца) — являются произведениями, новаторское значение которых не может не быть признано исключительным, произведениями, которые и являются основополагающими образцами новой русской художественной прозы. Однако всё это не мешает им, как повествовательному жанру, вырастать на определенной историко-литера-

[1] В. Шкловский. Заметки о прозе Пушкина. М. 1937, стр. 112—113.

турной почве, продолжать и замечательно развивать лучшее, что у нас имелось в области художественно-повествовательной прозы, — традицию повестей Карамзина.

Эта видимая, так сказать, лежащая на поверхности, традиционность пушкинских повестей не только отчетливо ощущалась современниками, но даже подчас мешала им воспринять их замечательную литературную новизну и свежесть, то новое качество, которое они несли и внедряли собой в нашу литературу. В этом отношении особенно показательно восприятие повестей Белинским. «Это что-то вроде повестей Карамзина,— писал о них Белинский в своих итоговых статьях о сочинениях Пушкина, — с тою только разницею, что повести Карамзина имели для своего времени великое значение, а повести Белкина были ниже своего времени». Поразительная недооценка Белинским прозы Пушкина и, в особенности, «Повестей Белкина» общеизвестна, но сходство их в ряде черт с повестями Карамзина подмечено правильно. Сходство это бросалось в глаза и другим современным критикам. Так Н. Полевой, соотнося в своей рецензии стилевую манеру «Повестей» — их «простоту» — с якобы попытками Пушкина подражать Вашингтону Ирвингу, в одновременном пренебрежительном названии «повестей» «сказочками» явно подтягивает их в жанровом отношении к повестям Карамзина. Среди повестей последнего не только имелись две сказки в прямом смысле этого слова, но сам Карамзин вообще называл все свои повести «сказками», а себя, в качестве автора их, именовал «сказочником» (ср. аналогичные и столь же пренебрежительные позднейшие названия «Повестей Белкина» Белинским «сказками и побасенками», даваемые по линии той же жанровой связанности со «сказочками» Карамзина; знаменательно, что и сам Пушкин в черновике называл свои повести «сказками»).

Призывая в 1827 г. Погодина писать и печатать в своем журнале повести, Пушкин пояснял: «У нас не то, что в Европе — повести в диковинку. Они составили первоначальную славу Карамзина» (письмо от 31 августа). О том, как велика была эта «слава», свидетельствовал по горячим следам и Белинский, сам некогда «мечтавший» и «плакавший» «с его сочинениями»: «Его повести, особенно Бедная Лиза и Марфа Посадница, сводили с ума всю публику».[1]

Выросший и в значительной степени воспитавший свой первоначальный художественно-эстетический вкус на русских классицистических романах XVIII в. (см. автобиографические признания в «Рыцаре нашего времени»), Карамзин в своей собственной литературной деятельности противопоставляет «нескладице Мирамонда и Даиры» — громоздкости, фабульной и сюжетной запутанности, композиционной неоформленности «отменно длинного, длинного, длинного» романа XVIII в. сжатый, компактный, твердо и четко фабульно и композиционно оформленный жанр повести.

С боем, в отталкивании от классицистических романов, вводя в большую литературу жанр повести, Карамзин дает в своем творчестве самые разнообразные образцы последнего — целый фейерверк жанра.

Среди его повестей имеем любовно-бытовую повесть («Бедная Лиза»), повесть историческую—с любовной фабулой («Наталья, боярская дочь») и почти без таковой («Марфа Посадница или покорение Новагорода»), семейную повесть («Юлия»), новую романтическую повесть («Остров Борнгольм» и «Сиерра Морена»), повесть-сказку («Прекрасная царевна и счастливый Карла»), наконец психологическую повесть-роман с названием, характерно предваряющим название знаменитого романа Лермонтова, — «Рыцарь нашего времени».

[1] См. статьи: «Литературные мечтания» и «Полное собрание сочинений Марлинского».

Жанр повести, как известно, существовал у нас и до Карамзина, но Карамзин первым ввел его в большую литературу, на равных правах со всеми каноническими жанрами XVIII в.

Существеннее жанровой новизны было то новое содержание, которое Карамзин вносил своими повестями. Самой значительной в этом отношении и отсюда, не даром, самой популярной была, конечно, знаменитая «Бедная Лиза» с героиней-крестьянкой, даваемой не в комическом, а в драматическом плане.

Образы маленьких людей низкого состояния с достаточно сочувственной их обрисовкой имеем уже и у Чулкова. Но опять-таки и в этом отношении если не хронологическое, то историко-литературное первенство принадлежит Карамзину. Карамзин первым ввел образ маленького человека в большую литературу, первым в противовес классицистическим традициям заявил право на внимание писателя к маленьким людям и их судьбе, к описанию их душевной жизни (знаменитое «и крестьянки любить умеют»), первым демонстративно противопоставил нового героя традиционным героям классицистической поэзии — монархам одописцев и авторов героических поэм, «сенаторам» Державина (столь же знаменитое начало «Фрола Силина»: «Пусть Виргилии прославляют Августов! пусть красноречивые льстецы хвалят великодушие знатных! Я хочу хвалить Фрола Силина, простого поселянина»).

Не менее важна, чем введение Карамзиным новых образов маленьких людей,— т. е. расширение подлежащего вниманию и изображению художника круга явлений социальной действительности, — самая манера передачи действительности, подсказанная Стерном, но перенятая у него Карамзиным на свой лад.

На первое место в повестях Карамзина выступает личность автора-рассказчика. Действительность изображается в них не сама по себе, а неизменно дается сквозь призму авторского восприятия, авторского переживания. В разных повестях функция автора меняется. Всего чаще выступает он, в качестве рассказчика того, что слышал («Бедная Лиза» рассказывается, например, со слов одного из персонажей повести, Эраста), но в «Острове Борнгольме» автор-рассказчик сам включается в действие, во всяком случае непосредственно — притом на ходу фабулы — соприкасается с героями рассказа и с событиями, о которых в нем повествуется. По особому дан рассказчик в «Марфе Посаднице». Как в «Капитанской дочке» Пушкина и задолго до Вальтера Скотта, автор выступает в роли только издателя «старинного манускрипта»; самый рассказ-мемуары ведется от лица одного из активных участников описываемых исторических событий.

Однако, независимо от того, участвует или не участвует автор в повествуемых им событиях, он все время и весьма активно — эмоциями скорби, гнева, сочувствия — участвует в рассказе о них.

Автор-рассказчик неизменно находится между читателем и предметом рассказа; его личное отношение к повествуемым событиям насквозь прокрашивает собой всю ткань повествования, сообщая рассказу особую психологическую тональность, как бы определенный музыкальный ключ.

Очень часто автор прямо прорывает повествовательную ткань — то эмоциональным восклицанием, то невольно вырвавшимся взволнованным обращением к действующим лицам, то высказанной по тому или иному поводу сентенцией, то непосредственным обращением к читателям. Таких обращений в повестях особенно много. На ряду с предметом повествования, с повествующим о нем рассказчиком — «сказочником», читатели являются третьим обязательным ингредиентом повествовательной манеры Карамзина.

Наличие рассказчика — человека, так или иначе непосредственно соприкоснувшегося с предметом повествования, должно как бы гарантировать читателям реальность повествуемого. Автор-рассказчик и прямо подчеркивает это, настойчиво повторяя, что то, о чем он рассказывает, является «былью», решительно противопоставляемой им литературному вымыслу.

«Вы читаете не роман, а быль», заявляет автор читателям в «Рыцаре нашего времени». «Читатель! верь или не верь: но этот случай не выдумка». «Ах, для чего пишу не роман, а печальную быль», восклицает автор в «Бедной Лизе». «Слушайте, — я повествую — повествую истину, не выдумку», предупреждает он в «Острове Борнгольме». В «Наталье, боярской дочери» он объясняет невозможность придать иной, более романтически «страшный» поворот сюжету тем, что в таком случае он «удалился бы от исторической истины, на которой основано повествование», и т. д. Иллюзия реальности поддерживается и тем, что автор-рассказчик — личный знакомый героев: он встречался с Эрастом, герой «Рыцаря нашего времени» — его «приятель».

Конечно, не следует думать, что Карамзин всерьез хочет убедить читателя, что он рассказывает ему случай из действительной жизни. Всё только что перечисленное — не более, как литературный прием. Автор и сам подчас над ним подшучивает, но самый этот прием имеет целью освободить повествование от традиционных литературных шаблонов, подчеркнуть, что автор стремится в своем рассказе к художественному изображению действительности, а не к беспочвенной игре воображения, не к фантазированию над жизнью по стершимся шаблонам старых авантюрных романов, которыми сам он некогда так увлекался.

Всё это, конечно, еще никакой не реализм, но реалистические тенденции этого по отношению к старым классицистическим романам, от которых Карамзин здесь, как и всё время, отталкивается, несомненны.

Соответственно этому и в порядке такого же отталкивания Карамзин стремится выработать и свой особый повествовательный стиль. Как в области жанра он порывается к «малым формам», так в самой форме рассказа хочет быть наивозможно более сжатым, лаконичным. «Оставим все подробности и скажем просто, что бывали минуты, в которые одна богиня невинности могла спасти Юлиину невинность» («Юлия»). «Слова мои текли бы рекою, если бы я только хотел войти в подробности; но не хочу, не хочу. Мне еще многое надобно описывать, берегу бумагу, внимание читателя и... конец главе!» («Рыцарь нашего времени»).

Равным образом Карамзин стремится к опрощению слога, языка, освобождению его от условных перифраз, эвфуизмов, напыщенных и изысканных метафор традиционного романического стиля. Действует он здесь испытанным, восходящим еще к Скаррону приемом языкового «травести». Дается традиционно-литературный языковой штамп, перифрастический шаблон, и тут же производится «перевод» его на обыкновенный, простой человеческий язык: «Дунул северный ветер на нежную грудь нежной родительницы, и Гений Жизни ее погасил свой факел!.. да, любезный читатель, она простудилась, и в девятый день с мягкой постели переложили ее на жесткую: в гроб — а там и в землю...» («Рыцарь на час»). «Грозная царица хлада воссела на ледяной престол свой и дохнула вьюгами на русское царство, то есть зима наступила» («Наталья, боярская дочь»).

Из более мелких стилистических особенностей повестей Карамзина отметим часто употребляемый им прием цитат и литературных реминисценций, а также сопоставлений героев с образами античной мифологии.

Все только что перечисленные характерные особенности повестей Карамзина вплоть до сюжетосложения, до композиционных приемов постро-

ния повести, до мелких стилистических признаков были полуиронически, полувсерьез восприняты Пушкиным в «Повестях Белкина» и подвергнуты замечательному художественному преображению в направлении новой реалистической эстетики.

Жанровое сходство между «Повестями Белкина» и повестями Карамзина обосновывать нет нужды. Особенно бросается оно в глаза в отношении самой значительной в идейном и историко-литературном отношении повести Пушкина «Станционный смотритель» и, равным образом значительнейшей же, повести Карамзина «Бедная Лиза». Можно думать, что, говоря о близости «Повестей Белкина» и повестей Карамзина, Белинский прежде всего и имел в виду именно эту повесть; равным образом именно это сходство помешало ему заметить и оценить великое значение «Станционного смотрителя», поскольку, признавая огромное историческое значение повестей Карамзина, он воспринимает их в это время как нечто безнадежно отжившее, устарелое,— «детские побасенки».

Жанровое сходство «Станционного смотрителя» и «Бедной Лизы» усиливается общностью темы — обольщение дворянином девушки низкого состояния, горестная судьба маленького человека — и рядом сходных композиционных черт. Рассказ «Станционного смотрителя» ведется от имени традиционно-карамзинского рассказчика-автора, «чувствительного» сострадательного путешественника. Зачин «Станционного смотрителя» совершенно аналогичен и по своей композиционной и по своей, так сказать, музыкальной функции зачину «Бедной Лизы». Рассказу о судьбе «Бедной Лизы» предшествует большое введение, в котором повествуется о Москве и ее окрестностях, об уединенных по ним прогулках, причем попутно вырисовывается и личность чувствительного мечтателя-автора. Рассказу о судьбе «Станционного смотрителя» предшествует такое же пространное введение о грустном положении «сословия станционных смотрителей», причем попутно также вырисовывается личность рассказчика— сердечного человека, способного во имя справедливости отрешиться от собственных выгод и интересов, войти в горькое и тяжелое положение «маленького человека», испытать к нему подлинное сочувствие и заставить испытать это сочувствие своих читателей («Будем, однако, справедливы, постараемся войти в их положение...»). Рассказав о жалком положении станционного смотрителя, этого «почтовой станции диктатора» (эпиграф из кн. Вяземского, который, как раз наоборот, говорил о станционных смотрителях, не входя в их положение, а с точки зрения рассерженного проволочками в пути сановно-капризного viator'a), рассказчик прибавляет: «Вникнем во все это хорошенько, и, вместо негодования, сердце наше исполнится искренним состраданием». «Искреннее сострадание» это и есть тот тон, тот музыкально-психологический ключ, в котором ведется все повествование и который задан ему, как видим, уже с самого начала (ср. гораздо более грубо-прямолинейное, как это будет всегда и во всем у Карамзина относительно Пушкина, но по своей функции совершенно аналогичное заключение карамзинского зачина: «Но всего чаще привлекает меня к стенам С...нова монастыря — воспоминание о плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы. Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!»). Совершенно аналогично и заключение — концовка обоих повестей: описание могилы Лизы, описание могилы смотрителя.

В «Станционном смотрителе» имеем и все те основные черты повествовательной манеры Карамзина, о которой было сказано выше. В силу этого и близость «Повестей Белкина» к повестям Карамзина легче всего показать именно на сопоставлении этих двух произведений.

Как и в центре «Бедной Лизы», в центре «Станционного смотрителя» — образ бедного, обиженного маленького человека и глубоко сочув-

ственное гуманное отношение к нему автора-рассказчика. Отношение это проявляется непрерывно — то непосредственно, в форме только что приведенного рассуждения, то по ходу рассказа, косвенно, в оценочных эпитетах карамзинского склада («добрый смотритель», «бедная Дуня», «бедный смотритель!», ср. у Карамзина: «добрая старушка» — мать Лизы, «бедная Лиза»). Как и у Карамзина, настойчиво подчеркиваемым ингредиентом повести являются «читатели». Все введение выдержано в форме апелляции к читателям: «ссылаюсь на совесть моих читателей», «вникнем во все это хорошенько» и т. д. Самый рассказ также обращен к «читателям»: «Обстоятельства некогда сблизили нас, и об нем-то намерен я теперь побеседовать с любезными читателями». Традиционность этого обращения к читателям здесь, пожалуй, особенно бросается в глаза, поскольку им создается несомненная невязка: рассказчик, «титулярный советник А. Г. Н.», обращает ведь свой рассказ не « к читателям», а к Ивану Петровичу Белкину; между тем, по всему ходу рассказа (характер непосредственной беседы с читателями именно рассказчика, а не записавшего его рассказ Белкина, обещание помимо этой повести издать «в непродолжительном времени» дальнейший «любопытный запас путевых наблюдений») следует, что данная форма придана ему не переадресовывающим рассказ Белкиным, а именно самим рассказчиком. Такое же обращение к читателям и примерно с такой же степенью невязки имеем и почти во всех остальных «Повестях Белкина». Невязка эта может служить лишним основанием для того, чтобы считать образ Белкина (и приписыванье ему повестей) возникшим в Пушкине позднее их написания, но то, что невязка эта так и осталась, то, что в текст не были внесены соответствующие изменения, лучше всего свидетельствует о традиционности приема ввода читателей и обращения к ним.

«Станционный смотритель», как и все «Повести Белкина», подчеркнуто дается Пушкиным как «быль», а не вымысел. «Они, как сказывал Иван Петрович, большею частию справедливы», предупреждает Пушкин в даваемом им предисловии-письме ненарадовского помещика. Реальность рассказа подчеркивается и тем, что рассказчик, как и автор-рассказчик «Острова Борнгольма», непосредственно сталкивается со своими героями, является свидетелем-очевидцем их судьбы и несчастий: «Легко можно догадаться, что есть у меня приятели из почтенного сословия смотрителей. В самом деле, память одного из них мне драгоценна». В «Гробовщике» истинность рассказа подчеркивается совсем на карамзинский лад (вспомним приводившиеся мною цитаты): автор и хотел бы изобразить своего героя по другому, но не может не следовать истине: «Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер-Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу».

Найдем в «Станционном смотрителе», как и в «Повестях Белкина» вообще, наличие и других, сравнительно мелких элементов карамзинской повествовательной традиции. Так, имеются в них сопоставления героев с персонажами литературных произведений (например, сопоставление Вырина с одним из персонажей баллады Дмитриева). Сопоставлений героев с мифологическими образами нет ни в «Станционном смотрителе» ни в «Бедной Лизе» — слишком бы здесь это было неуместно. Вообще такие сопоставления у Карамзина очень многочисленны; подчас находим их и в составе белкинского цикла, хотя они встречаются гораздо реже, чем у Карамзина («Соседи, узнав обо всем, дивились ее постоянству и с

любопытством ожидали героя, долженствовавшего, наконец, восторжествовать над печальной верностью этой девственной Артемизы»—«Мятель»).

Близость в жанровом, фабульном, идейно-образном, стилистическом отношении «Станционного смотрителя» и «Бедной Лизы» подкрепляется наличием в обеих повестях прямых совпадений как в сюжетных положениях, так и непосредственно текстуальных. Одно из них (в сцене последней встречи Лизы с Эрастом и первого объяснения Вырина с Минским) указал в своей недавней статье о «Повестях Белкина» В. В. Гиппиус.[1] Другое такое совпадение — в моментах случайной встречи Лизой Эраста и Выриным Минского на улице в экипаже.[2]

Сами по себе совпадения эти не имели бы особого значения, но, в свете всего сказанного, они лишний раз подтверждают, что в момент создания «Станционного смотрителя» в творческом сознании Пушкина так или иначе присутствовала память о самом выдающемся и значительном в предшествовавшей и современной ему русской литературе повествовательном произведении на аналогичную тему о драматической судьбе маленького человека, раскрывающуюся в аналогичном плане авторского сочувствия этой судьбе.

С другой стороны, именно очень большая близость обоих произведений, близость, которая, как я уже указывал, прямо-таки ослепила Белинского, позволяет установить их существеннейшие отличия, то новое качество, которое, при известном усвоении карамзинской повествовательной традиции и одновременно глубокой борьбе с нею, сообщил русской прозе Пушкин.

В пренебрежительно-отрицательной рецензии на «Повести Белкина» в «Московском Телеграфе» автор ее (повидимому, сам издатель журнала Н. Полевой) в качестве основной черты повестей отмечал отсутствие в «них» какого бы то ни было «романизма»: «Кажется, сочинителю хотелось испытать: можно ли увлечь внимание читателя рассказами, в которых не было бы никаких фигурных украшений, ни в подробностях рассказа, ни в слоге и никакого романизма в содержании». Автор рецензии считает, что Пушкин в этом испытании провалился, что «Повести» — явная художественная неудача, но самого этого наблюдения нельзя не признать верным и точным.

Против «романизма» предшествовавшей ему литературы выступал и Карамзин, всячески пытаясь, как мы видели, убедить своих читателей, что в своих повестях он следует действительности, и противопоставляя свой метод шаблонным схемам романической литературы. Все это имело определенную литературную направленность. Карамзин противопоставлял свои повести, как новый литературный род, старому классицистическому роману, которому они пришли на смену... В «Рыцаре нашего времени» он набрасывает фабульную схему таких романов: «В Даире, Мирамонде, в Селиме и Дамасине (знает ли их читатель?), одним словом во всех романах желтого шкафа герои и героини, несмотря на многочисленные искушения рока, остаются добродетельными; все злодеи описываются самыми черными красками; первые наконец торжествуют, последние наконец, как прах, исчезают... добродетельный всегда побеждает,

---

[1] Василий Гиппиус. «Повести Белкина». «Литературный Критик», 1937, кн. 2, стр. 32.

[2] «На одной из больших улиц встретилась ей великолепная карета, и в сей карете увидела она — Эраста... Эраст вышел и хотел уже идти на крыльцо огромного дома» («Бедная Лиза»). «Шел он по Литейной... Вдруг промчались перед ним щегольские дрожки, и смотритель узнал Минского. Дрожки остановились перед трехъэтажным домом... и гусар вбежал на крыльцо». Восклицание: «Ах, Дуня, Дуня!» станционного смотрителя прямо перекликается с «Ах, Лиза, Лиза!» Карамзина, причем перекличка эта еще усиливается тем эпитетом «бедная Дуня», который, как я уже указывал, несколько раз употребляется рассказчиком.

а злодей гибнет!» Классицистическим шаблонам Карамзин противопоставляет другой метод изображения жизни — не такой, какой она дается в романах, а такой, какая бывает в действительности, где «часто» наблюдается совсем «противное». Больше того, Карамзин — первый, как известно, у нас более или менее правильный истолкователь и самый восторженный провозвестник Шекспира — знает, что человек не бывает только добродетельным или только злодеем, что жизненные коллизии представляют собой нечто более глубокое, чем только столкновение добродетели и порока. В предисловии к «Марфе Посаднице» Карамзин прямо возвышается до шекспировской постановки вопроса о методе показа исторического события, исторической борьбы, при котором по-своему правыми оказываются обе борющиеся стороны. Однако эти теоретические посылки и тенденции Карамзина вовсе не находят или находят весьма малое осуществление в его творческой практике. Вопреки им, в своих «Повестях» Карамзин или остается во власти старого классицистического шаблона, или следует новому шаблону, к тому времени уже достаточно прочно утвердившемуся в литературном направлении европейского сентиментализма.

Типичным образцом следования Карамзина шаблону «романов желтого шкафа»—классицистической литературы —является «Наталья, боярская дочь» — романическая история со счастливой развязкой, при которой «неправосудие и злоба» «злых бояр» разоблачены, а невинность и добродетель торжествуют, где фабула шита белыми нитками, где весь ход событий оказывается весьма примитивно пригнанным к этой счастливой развязке, где, как по-писанному, осуществляется план влюбленных — бежать из родительского дома и обвенчаться тайно, с тем чтобы впоследствии «броситься к ногам» оставленного родителя, который радостно примет их в свои «объятия».

«Наталья, боярская дочь» на ряду с «Бедной Лизой» была одной из самых популярных повестей Карамзина, пользовавшейся огромным успехом у современников, — не случайно в повести Пушкина «Барышня-крестьянка» Алексей Берестов обучает по ней грамоте свою Акулину.

Однако построение фабулы ее так наивно, настолько действительно в духе детских сказочек, что посчитаться с ней в этом отношении сколько-нибудь всерьез Пушкин считает совершенно излишним и ограничивается тем, что просто весело пересмеивает, передразнивает ее в своей «Мятели».[1]

Гораздо сложнее обстоит дело с фабулой «Бедной Лизы». Карамзин отходит здесь от классицистического шаблона в построении фабулы, но полностью следует прочно утвердившемуся в литературе европейского сентиментализма — буржуазном романе, буржуазной драме — шаблону: обольщение представителем высшего класса девушки низкого состояния.

Соответственно этому и развязка здесь иная: добродетель не торжествует, а страдает. Гибнет добродетельная «нежная» Лиза, виновная только в том, что полюбила обольстителя, гибнет ее мать. Однако, следуя в этом отношении традиционно-сентиментальному развитию фабулы, Карамзин все же и тут незаметно поворачивает на старый классицистический путь. «Порок» все же оказывается наказан: Эраст «до конца жизни своей несчастлив», почитая себя убийцей Лизы и не будучи в силах «утешиться». Мало того, автор прямо намекает, что вся эта история, глубоко печальная здесь, на земле, имеет счастливую развязку в том мире, по отношению к которому, по Карамзину, вся наша здешняя

[1] О подчеркнутом пародировании в первой части «Мятели» фабулы «Натальи, боярской дочери», см. в статье Н. Любович «Повести Белкина» как полемический этап в развитии пушкинской прозы» («Новый Мир», 1937, № 3, стр. 260—274). Автор убедительно показывает это, сопоставляя обе повести из строки в строку.

жизнь является только «прологом драмы», и где любовники «может быть... примирились»; причем весь тон повествования таков, что эта возможность воспринимается читателем как неизбежность: Эраст искупил свою вину искренним раскаянием и всей своей последующей несчастной жизнью — конец совсем в духе Карамзина.

Пушкин кончает «Станционного смотрителя», как известно, совершенно неожиданной счастливой развязкой в отношении преступных любовников, не только противостоя в этом отношении развязке «Бедной Лизы», но и всей традиции европейского сентиментализма вообще.

Несовпадение с предопределенным литературной традицией шаблоном, непредвиденный, неожиданный конец поджидает нас не только в «Станционном смотрителе». С подобными неожиданностями систематически сталкиваемся во всех повестях белкинского цикла.

Фабула не только «Станционного смотрителя», но и большинства «Повестей Белкина» почти сплошь строится на основе неоправданного ожидания. В прямой противоположности Карамзину, в них не оправдываются ожидания самих героев, не оправдываются и ожидания читателей. В «Выстреле» после оскорбления Сильвио офицером дальнейший ход событий кажется и самому рассказчику и всем его товарищам фатально предрешенным: «Мы не сомневались в последствиях и полагали нового товарища уже убитым». Как известно, все складывается совсем иначе: «Сильвио не дрался». Когда после рассказа Сильвио об оскорблении, нанесенном ему графом, он едет к нему со своими пистолетами, перед читателем предстает возможность двоякой развязки: или граф будет убит, или — постоянный баловень счастья — он и на этот раз как-то восторжествует над Сильвио. Случается нечто совершенно непредвиденное: граф не убит, но злобный завистник Сильвио неожиданно в развертывании действия торжествует — и не физическую, а гораздо более глубокую, моральную—победу над графом; наоборот, граф терпит явное моральное поражение.

Фабула всей «Мятели» — сплошная цепь несбывающихся ожиданий. Не сбывается карамзинское ожидание героев — «венчаться тайно» и «броситься потом к ногам родителей, которые будут тронуты... и скажут им непременно: «Дети! Придите в наши объятия». Не сбывается спровоцированное самим автором ожидание чего-то необыкновенного, что должно произойти на другой день после побега у ненарадовских помещиков: «Но возвратимся к добрым ненарадовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается. А ничего». Не сбывается естественное ожидание родителей, которые, подкрепив себя «нравственными поговорками», соглашаются, наконец, на брак их Маши с Владимиром: «Единогласно все решили, что видно такова была судьба Марьи Гавриловны, что суженого конем не объедешь, что бедность не порок, что жить не с богатством, а с человеком, и тому подобное...» Вместо радости Владимир на призыв родителей Маши, как известно, отвечает им «полусумасшедшим письмом». Самая развязка «Мятели» происходит как раз по поговорке «суженого конем не объедешь» (в отношении Бурмина эта поговорка сбывается прямо буквально), но совсем не в том направлении, в каком собирались разрешить ее «добрые ненарадовские помещики».

В конце повести Марья Гавриловна подготовляет совершенно необыкновенную и весьма романтическую развязку своего романа с Бурминым: «Она приуготовляла развязку самую неожиданную». Вначале все идет как должно: Бурмин вынужден Марьей Гавриловной к упорно и загадочно избегавшемуся им объяснению, но содержание этого объяснения с первых же слов оказывается вполне неожиданным ни для кого иного, как для самой Марьи Гавриловны. Столь же неожиданна вся развязка.

Необычайная развязка «Станционного смотрителя», противоречащая и Карамзину, и печальным предвидениям и ожиданиям самого смотрителя, входит, как видим, в общую систему неожиданных фабульных ходов и исходов «Повестей Белкина».

И это не просто прием заинтересовывания или ошеломления читателя (как прием это выглядело бы даже чем-то назойливо монотонным).

Карамзин декларирует в своих «Повестях» отказ от литературности, от привычно романических фабульных ходов и развязок. Но в своей художественной практике Карамзин сам оказывается во власти старых или в лучшем случае новых традиций.

Пушкин в «Повестях», действительно, оказывается вне власти каких бы то ни было литературных традиций и канонов. При этом отталкивается Пушкин не только от заштамповавшихся фабул Карамзина и той большой литературы, которая стоит за ним, но и от той малой литературы — школы русского сентиментализма, отчасти русского романтизма, которая была им создана. Пушкин борется против всяческих литературных шаблонов и условных схем — от сентиментально-романтической баллады Жуковского и романтической повести Бестужева (в этом и заключается значение эпиграфов к «Выстрелу» и «Мятели», хорошо раскрытое Виктором Виноградовым [1]) до таких литературных гигантов, имевших огромное значение для развития творчества самого Пушкина, как Шекспир и Вальтер Скотт (вспомним известное противопоставление Адриана Прохорова «гробокопателям» обоих этих писателей и шутливое пересмеивание наследственной мести героев и героинь Вальтера Скотта в «Барышне-крестьянке»).

Карамзин декларирует свою свободу от романических шаблонов, заштампованных фабульных ходов и концов; Пушкин до конца эту полную свободу осуществляет. Беря почти во всех своих повестях традиционную фабульную схему, Пушкин сообщает ей такой неожиданный, такой парадоксальный поворот, что от традиции, литературного шаблона ничего не остается. Действительность, изображаемая Пушкиным, ломает все рамки традиционного представления о ней, будь ли то заштамповавшаяся литературная схема (Карамзин, Жуковский, Бестужев), воспитанное литературой «романтическое» мышление (рассказчик «Выстрела», Марья Гавриловна «Мятели»), мышление религиозное (притча о блудном сыне в «Станционном смотрителе»), мышление от здравого смысла («нравственные поговорки», призванные на помощь ненарадовскими помещиками). Жизнь многообразнее, необычнее — то проще, то, наоборот, неизмеримо сложнее, запутаннее, невероятнее, романтичнее—самых традиционно «романтических» о ней представлений.

Вспомним разочарование в Сильвио офицера-рассказчика «Выстрела»: «Имея от природы романическое воображение, я всех сильнее прежде сего был привязан к человеку, коего жизнь была загадкою и который казался мне героем таинственной какой-то повести... но после несчастного вечера, мысль, что честь его была замарана и не омыта по его собственной воле, эта мысль меня не покидала и мешала мне обходиться с ним попрежнему; мне было совестно на него глядеть». Между тем Сильвио, не отвечавший банальным представлениям о «герое», воспитанным «таинственными повестями» и офицерским дуэльным кодексом, на самом-то деле как раз и является подлинным героем, личностью, по своей глубине, необычайной, огромной силе духа (не случайно то колоссальное впечатление, которое произвела эта личность как на самого Достоевского, так и на наиболее характерных его героев), не могущей итти ни

[1] В. В. Виноградов. О стиле Пушкина. «Литературное Наследство», кн. 16—18, М. 1934. стр. 172—174 и 188—190.

в какое сравнение с банальным «рыцарем чести» повестей Марлинского и офицерского мышления.

В «Повестях Белкина» — не просто акт литературной полемики Пушкина,—ироническое, подчас прямо пародийное, пересмеивание и тем самым отталкивание от разного рода литературных традиций (есть в них и все это), — но и новое, принципиально иное восприятие действительности, последовательно осуществляемое на традиционном литературном, в значительной степени карамзинском же, материале.

Фабульная структура повестей — не просто веселая литературная игра на приеме обманутого ожидания, но и новое художественное мышление о действительности, мышление, лишенное традиционного романизма и «литературности», мышление художника-реалиста, «прозаика», в пушкинском понимании этого слова.

Резко отличается Пушкин от Карамзина и в показе образов героев. Мы видели, что Карамзин не принимает теоретического деления героев, в духе романтических схем классицизма, на черных злодеев и безусловно добродетельных, «несмотря на многочисленные искушения рока», людей, Однако фактически в своей художественной практике он не далеко уходит от старого классицистического канона. Правда, в лице Эраста он показывает не «злодея», а просто «слабого и ветреного» эгоиста, думавшего «только о своем удовольствии», пресытившегося «светскими забавами», но вместе с тем человека «с изрядным разумом и добрым сердцем». Последнее подтверждается и его позднейшими переживаниями гибели Лизы. Однако относительная широта изображения Эраста объясняется не столько антиклассицистическим показом его характера, сколько потаенным стремлением сгладить социальный конфликт, лежащий в основе повести и принимавший весьма острые формы в европейской буржуазной литературе, которой фабула «Бедной Лизы» и была подсказана: дворянин-соблазнитель не злодей, а просто слабый и беспечный ветреник. Это доказывается очевиднее всего изображением Карамзиным своих положительных героев. Таковы Наталья и Алексей Любославский — до приторности идеальные герои, именно во вкусе классицистической литературы (см. самую фамилию-характеристику Алексея). Такова в неменьшей степени «нежная», «чувствительная» бедная Лиза, которая если и падает жертвой своего увлечения, то именно от избытка нежности и добродетели; такова в еще большей степени «добрая чувствительная» старушка — ее мать. Такой же абсолютно идеализированный образ добродетельного поселянина дан Карамзиным в «Фроле Силине».

В «Станционном смотрителе» Пушкин дает своих людей низкого состояния решительно без всякой идеализации. Бедная Дуня повести (кстати, по ходу ее этот традиционный эпитет теряет всякое основание) — не чувствительная, пасторально-невинная продавщица ландышей, а лукавая и очаровательная «маленькая кокетка», любящая наряды (во время приезда Минского на станцию «шила себе платье»), прекрасно знающая цену своей миловидности и привлекательности, кстати использующая то и другое в трудные для ее отца минуты («путешественник возвысил было голос и нагайку; но Дуня, привыкшая к таковым сценам, выбежала из-за перегородки и ласково обратилась к приезжему... появление Дуни произвело обыкновенное свое действие...»), охотно целующаяся на лету «в сенях» с молодым проезжающим, но вместе с тем милая и добрая девушка, нежно любящая отца (вспомним рассказ о посещении ею могилы смотрителя). Без малейшего признака идеализации показан и тот герой, который действительно является самым драматическим лицом в повести, в отношении которого эпитет «*бедный* смотритель» имеет всю силу, на стороне которого оказывается все сочувствие и автора-рассказчика и читателей.

Вспомним развязку обоих произведений: поэтическую гибель Лизы, сложившую романтическую традицию чувствительных паломничеств молодых владельцев и владелиц крепостных душ на Лизин пруд, и прозаическую смерть спившегося и опустившегося Самсона Вырина.

Однако именно в таком прозаическом показе героя и заключается то великое «новое слово», которое произнес «Станционным смотрителем» Пушкин, которое было не замечено Белинским, но, как известно, было так отчетливо расслышано самым сильным у нас в литературе повествователем о бедах и обидах униженного и оскорбленного маленького человека — Достоевским.

Карамзин ввел в большую литературу маленького героя, Пушкин первый научил реалистически его показывать.

Наличие в «Повестях Белкина» все время дающего себя знать, проявляющего себя автора-рассказчика, в чем опять-таки Пушкин непосредственно продолжает традицию повестей Карамзина, вызывало прямые нарекания современной критики.

«В «Повестях Белкина» нельзя не заметить слова *Я*, которое повторяется беспрестанно, почти на каждой странице. Везде Белкин да Белкин, к чему это? Читатель хочет повестей, а не Белкина», брюзжал в «Северной Пчеле» Булгарин.

Между тем, в такой же степени, как принципиально нов и качественно отличен показ Пушкиным в его «Повестях» действительности,—ново и отлично построение в них образа воспринимающего эту действительность, повествующего о ней субъекта—«рассказчика», формально продолжающего традицию карамзинской повести-сказа.

В повестях Карамзина рассказчик — это сам чувствительный автор повестей, проводящий всю действительность, все объекты своего повествования сквозь призму сугубо субъективного переживания, окрашивающий всё в тона своей душевности, покрывающий всё флером сладостной и нежной меланхолии.

Словом, повести Карамзина дают нам не столько картину действительности, как она есть, сколько картину воспринимающей эту действительность сентиментальной души автора.

Пушкин, как известно, с самого начала проводит между собой и «Я» рассказчика резкую черту. Мало того, в разных повестях «Я» рассказчика разное, причем это не только разные люди, но и лица различных общественных состояний, различных профессиональных принадлежностей (полковник, приказчик, чиновник, девица-помещица), что неизбежно накладывает свой особый отпечаток, вносит определенные апперцепции в восприятие ими действительности. Вспомним восприятие рассказчиком «Выстрела» поступка Сильвио с точки зрения дворянско-офицерского представления о чести.

Мало того, между этими рассказчиками и собой Пушкин ставит еще одну призму — мировосприятие простодушного и недалекого горюхинского помещика-недоросля — Ивана Петровича Белкина. В нашей исследовательской литературе указывалось на неорганичность образа Белкина—автора повестей, на чисто внешние причины (желание скрыть свое авторство: под своим именем нельзя, «ибо Булгарин заругает»),[1] побудившие Пушкина приписать ему повести. Однако последнее предположение положительно неосновательно. Если Пушкин, действительно, хотел бы скрыть свое авторство, он сделал бы это, конечно, тоньше и осмотрительнее. Между тем «Повести Белкина» с самого начала — в первом же своем издании — были поданы так, что личность настоящего автора их ни для кого не явилась секретом: «Многие сочинители наши, — писал ре-

[1] Письмо Пушкина П. А. Плетневу от 9 декабря 1830 г.

цензент «Московского Телеграфа», — могут подписывать или не подписывать имена свои, и все-таки останутся anonymes dans les deux cas (по выражению А. де Виньи). Этот И. П. Белкин, этот издатель сочинений его, который подписывается буквами А. П. и о котором в объявлении книгопродавцев говорят, как о славном нашем поэте, не походят ли они на дитя, закрывшее лицо руками и думающее, что его не увидят?»

Если же мысль приписать «Повести» Белкину возникла уже после их написания, то она является всего лишь дальнейшим продолжением и развитием того принципа построения субъекта повествования — рассказчика, который положен в основу «Повестей» и прямо противоположен образу субъекта-автора, как он дан в повестях Карамзина. Ведь помимо внешнего оформления повестей Белкина как рассказов разных лиц, принцип рассказа проникает и в самую ткань повествования, представляющую собой зачастую целую серию рассказов в рассказе. Так, например, полностью построен «Выстрел». В общей раме рассказа полковника И. Л. П. он представляет собой ряд последовательных рассказов героев повести друг о друге. Сперва идет рассказ полковника о Сильвио, затем рассказ самого Сильвио о графе, затем снова рассказ полковника о графе, и, наконец, замыкается вся эта весьма стройная, как видим, композиция рассказом графа о Сильвио. При этом оба рассказа — и Сильвио о графе и графа о Сильвио — переданы с буквальной точностью. Ряд рассказов — смотрителя о Дуне, мальчика о смотрителе и той же Дуне — дан и в «Станционном смотрителе». Вместо единого субъективного восприятия действительности автором-рассказчиком имеем почти столько же субъективных восприятий ее, а в «Выстреле» и прямо столько же, сколько основных действующих лиц.

Жизнь дробится, множится в этих перекрестных рассказах, поворачивается своими разными гранями, показана в многоликости различных восприятий — множественным сознанием различных участников повествуемых событий.

«Получается иллюзия многоголосой субъективности или, вернее, драматической объективности повествования, называющего вещи их бытовыми именами, пользующегося всем разнообразием присущих изображаемой среде и ее героям характеристик и определений. Монолог в пушкинском стиле превращается в «полилог». Но этим не нарушается структурное единство литературной речи. Она не разбивается на обособленные драматические контексты. Возникает внутренняя «драматизация», внутренняя борьба, движение и столкновение смыслов в пределах одного повествовательного или лирического контекста», пишет по этому поводу В. Виноградов, правильно усматривая в подобной «структуре субъекта» один из основных законов пушкинского стиля и вообще «ключ к пониманию реформы литературного стиля, произведенной Пушкиным». [1] Но, как мы видим, нигде с такой очевидностью не проявляется эта структура «субъекта», как в «Повестях Белкина».

По мнению Карамзина, автор при изображении им той или иной действительности никуда не может уйти от себя, от своего субъективного восприятия и переживания этой действительности. В 1793 г., т. е. на следующий год после написания «Бедной Лизы» и «Натальи, боярской дочери» и в год написания повести «Остров Борнгольм», Карамзин набросал весьма характерную теоретическую статейку «Что нужно автору?». Карамзин выдвигает здесь положение о неизбежной субъективности литературы: «Творец всегда изображается в творении, и часто против воли своей». О чем бы ни писал автор, он, по существу, всегда будет писать всего лишь «портрет души и сердца своего».

---

[1] Op. cit., стр. 202.

Пушкин в своих «Повестях Белкина» сохраняет карамзинскую традицию автора-рассказчика, но он стремится дать в них не «портрет» своих «души и сердца», а объективную действительность — людей, как они есть, события, как они происходят, — и замечательно успевает в этом.

Гоголь писал о Пушкине: «При мысли о всяком поэте представляется больше или меньше личность его самого... Все наши русские поэты: Державин, Батюшков, Жуковский удержали свою личность. У одного Пушкина ее нет. Что схватишь из его сочинений о нем самом?».

Едва ли можно распространять это суждение на все творчество Пушкина, но к пушкинской художественной прозе оно полностью подходит.

Зато и новые читатели «Повестей Белкина» видели в них вместо «портрета» автора нечто другое — самих себя, свою собственную жизнь, со страшной силой и истиной перед ними поставленную. «Теперь я «Станционного смотрителя» здесь в вашей книжке прочел: ведь вот скажу я вам, случается же так, что живешь, а не знаешь, что под боком там у тебя книжка есть, где вся-то жизнь твоя, как по пальцам разложено... читаешь — словно сам написал, точно это, примерно говоря, мое собственное сердце, какое уж оно там ни есть, взял его людям, вывоpотил изнанкой, да и описал всё подробно — вот как!..» и далее, говоря о судьбе спившегося Самсона Вырина, который «спит себе целый день под овчинным тулупом, да горе пуншиком захлебывает, да плачет жалостно, грязной полою глаза утирая»: «Нет, это натурально! Вы прочтите-ка: это натурально! Это живет!»

Этот отзыв Макара Девушкина из «Бедных людей» Достоевского — лучшая из всех имевшихся у нас до того критических оценок «Станционного смотрителя».

В прозе своих «Повестей», вырастающей на освоении и снятии карамзинской традиции, Пушкин впервые в нашей литературе показал «натуральную» действительность, жизнь, которая «живет».

Задание, которое Пушкин ставил своей прозе, тем самым было блестяще выполнено.

Отсутствию «романизма» — какой бы то ни было идеализации, поэтизации, прикрас в показе людей и событий — должен был, по Пушкину, полностью соответствовать самый стиль прозы, слог, язык, лишенный каких бы то ни было поэтических украшений, перифраз, метафор, отличающийся предельной сжатостью, точностью и простотой. «Что касается слога, то чем он проще, тем лучше», советует Пушкин незадолго до смерти одному из начинающих прозаиков (см. письмо В. А. Дурову от 16 июня 1835). Своим лозунгом «писать просто» Пушкин непосредственно продолжал тенденции Карамзина. Вспомним приведенные нами примеры иронического употребления Карамзиным различных перифраз и последующего «перевода» их, через «то-есть» или «сказать просто», на простой обыкновенный язык. В полном соответствии с этими тенденциями находится знаменитая программная заметка Пушкина 1822 г. «О слоге» («Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу...»), построенная совершенно аналогично: приводятся образцы «блестящих выражений», высокопарных «дополнений» и «вялых метафор» и тут же дается иронический перевод их на простой язык.

Карамзин:

«Арис приметил, что она, смотря в окно, часто закрывала белым платком алый свой ротик, и что белый платок, как будто бы от веяния Зефира, поднимался на нем и опускался — то-есть, сказать просто, Юлия зевала!» («Юлия», стр. 54).

Пушкин:

«Благороднейшее изо всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч.». Зачем просто не сказать — лошадь?»... «Эти люди никогда не скажут *дружба*, не прибавя: «сие священное чувство, коего благородный пламень, и проч.» — Должно бы сказать рано поутру, — а они пишут: «едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба...» и т. д.

Заметка начинается цитатой слов д'Аламбера, но, как видим, требования эти, как и самый метод сопоставления, перевода с напыщенного поэтического языка на простой язык прозы вполне соответствуют только что приведенному примеру Карамзина. Не случайно поэтому, думается, что как раз эта-то заметка и заканчивается признанием Пушкиным Карамзина нашим лучшим прозаиком.

В слоге своей прозы Пушкин делает дальнейший шаг от Карамзина: он не повторяет уже сделанного Карамзиным, не дает двойного — поэтически изукрашенного и переведенного на простой язык — текста, а сразу и только пишет *просто*.

Больше того, несмотря на иронический перевод перифрастического слога на простой язык, сам Карамзин писал чаще всего именно поэтически-расцвеченным, изукрашенным слогом. Можно думать даже, что один из только что приведенных примеров Пушкина метит именно в Карамзина, по крайней мере он прямо в него попадает: «Лишь только первые лучи сего великолепного светила показывались из-за утреннего облака, изливая на тихую землю жидкое неосязаемое золото, красавица наша пробуждалась...» и т. д. («Наталья, боярская дочь»).

Помимо поэтической расцвеченности, изукрашенности, прозаическая речь Карамзина по самой своей структуре приближалась к стихам. Не случайна похвала Державина, чувствовавшего в прозе Карамзина что-то родственное привычной ему стихотворной стихии: «Пой, Карамзин, и в прозе глас слышен соловьин». Не удивительно, что некоторые строки Карамзина прямо и перешли из его поэмы в стихи последующих поэтов: «Никто более моего не бродит пешком без плана, без цели» (начало «Бедной Лизы»), — ср. тютчевское «бродить без дела и без цели»; или: «Последний луч вечернего света угасал на медных шпицах башен» («Остров Борнгольм»), — строка, почти буквально перешедшая в знаменитый «Вечер» Жуковского.

Пушкин, как известно, резко восставал против такой «поэтической прозы». И в его прозе действительно не найдем ничего стиховного.

Прозаическому, лишенному «романизма» показу Пушкиным в прозе действительности в полной мере соответствовал и выработанный им простой, насквозь прозаический, не заключающий в себе никаких рудиментов стиха стиль.

Следы карамзинской повествовательной традиции, столь явственно дающие себя чувствовать в «Повестях Белкина», в дальнейшем развитии пушкинской прозы все более и более стираются (их гораздо меньше уже в «Дубровском») и, наконец в «Пиковой даме» — венце новеллистического мастерства Пушкина — почти совсем замирают.

3

А-реализм Карамзина лишний раз подтверждается тем, что в его повестях из русской жизни им не было создано ни одного типического образа русской действительности.

В такой же, если не в еще большей, мере это относится и ко всей нашей повествовательной литературе XVIII в.

В истории нашей повествовательной прозы, с художественной типиза-

цией действительности, с типическими образами русской жизни встречаемся впервые у Пушкина.

Предшествовавшая наша повествовательная проза не могла в этом отношении оказать ему никакой помощи. Однако, здесь им мог быть и был использован опыт нашей сатирической прозы, прежде и больше всего опыт самого выдающегося русского сатирика XVIII в. — Фонвизина.

В своем творчестве, в особенности в комедиях, Фонвизин сумел подняться до яркой и замечательной типизации русской действительности своего времени. Больше того, созданные им образы далеко выходили за хронологические рамки его времени — последней трети XVIII в.

Пушкин (исключительно высокую оценку им Фонвизина, как единственно «народного» писателя в нашей литературе XVIII в., мы уже приводили) находил прямое реальное соответствие образам Фонвизина в русской действительности даже 20—30-х годов XIX в.

«Какая дикость! — восклицает герой «Романа в письмах», глядя на управление мелкопоместных дворян: — для них не прошли еще времена Фонвизина. — Между ими процветают Простаковы и Скотинины».

В «Евгении Онегине» имеем, как известно, пример прямого использования фонвизинского образа путем непосредственного перенесения. В числе гостей Лариных на именинах Татьяны оказывается и женившийся, состарившийся, но, конечно, оставшийся все тем же, фонвизинский Скотинин:

Чета Скотининых седая
С детьми всех возрастов, считая
От двадцати до трех годов.

В показе этой скотининской семьи Пушкин развивает образ совсем в духе Фонвизина. Фонвизин в «Недоросле» сатирически обыгрывает животный, грубо физиологический быт Скотининых,— заданный уже самой их фамилией, — между прочим, и подчеркиванием плодовитости Скотининых, прямо роднящей их с столь любимыми Тарасом свинками. Сестра Скотинина Простакова рассказывает о себе: «Ведь и я по отце Скотининых. Покойный батюшка женился на покойнице матушке; она была по прозванию Приплодиных. Нас детей было у них восемнадцать человек...»

Как видим, этот мотив подчеркивается и Пушкиным. Скотинин упомянут им не в качестве имени, сделавшегося нарицательным, а тонко лаконически — одной, не бросающейся в глаза, но остро выразительной чертой — дан как живой фонвизинский образ.

В прозе Пушкина, за исключением процитированного места из «Романа в письмах» (и еще одного места, о котором скажу ниже), нет прямой подмены сатирическими образами-типами Фонвизина рисуемых персонажей; но с косвенными приурочениями, напоминаниями в связи с изображаемыми лицами фонвизинских параллелей мы сталкиваемся неоднократно. Таков прежде всего известный эпиграф из «Недоросля» к «Повестям Белкина»:

Г-жа Простакова. То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник.
Скотинин. Митрофан по мне,

словно бы прямо подсказывающий несколько удивляющую параллель-аналогию: Белкин — Митрофан.

Можно было бы думать, что эпиграф этот дан со специальной целью предельного комического умаления заведомо-нарочитого образа автора «Повестей». Но эпиграф не является здесь только внешней привеской,— он проникает в ткань повествования и хотя и частично, но несомненно оправдывается последним. В «Автобиографии», предпосланной Белкиным его «Истории села Горюхина», он рисует себя и свое воспитание в чер-

тах, во многом прямо совпадающих с чертами фонвизинского Митрофанушки: «Первоначальное образование, — рассказывает о себе Белкин, — получил от нашего дьячка». Как и Митрофанушке, родители «не дозволяли» ему «излишне отягощать память» «по причине слабого здоровья». Сами они — «люди почтенные, но простые и воспитаны по старинному, никогда ничего не читывали и во всем доме, кроме азбуки, купленной для меня, календарей и новейшего письмовника, никаких книг не было». Правда, родители попытались было отдать сына в немецкий пансион, но из этого ничего не вышло. После короткого пребывания там «я упросил матушку оставить меня в деревне, ибо здоровье мое не позволяло мне вставать с постели в 7 часов, как обыкновенно заведено во всех пансионах. Таким образом достиг я шестнадцатилетнего возраста (точный возраст Митрофанушки. *Д. Б.*), оставаясь при первоначальном моем образовании и играя в лапту с моими потешными, единственная наука, в коей приобрел я достаточное познание во время пребывания моего в пансионе». Однако, несмотря на все это, между Митрофанушкой и Белкиным, как он дан Пушкиным, — «дистанция огромного размера». Еще резче расстояние между Митрофанушкой и Петром Андреевичем Гриневым, несмотря на то, что свое воспитание и детские годы сам он рисует в чертах, прямо и даже подчеркнуто повторяющих воспитание Митрофана: «Нас было девять человек детей. Все мои братья и сестры умерли во младенчестве» (ср. в рассказе Простаковой о своих родителях: «Нас детей было восемнадцать человек, да кроме меня с братцем все, по власти господней, примерли»). К Петруше взяли воспитателем француза Бопре, который «по контракту обязан был учить меня по-французски, по-немецки и всем наукам» (ср. в «Недоросле»: «По-французски и всем наукам обучает его немец, Адам Адамыч Вральман», и в другом месте: Стародум: «Любопытен бы я был послушать, чему немец от его выучил»; Простакова: «Всем наукам, батюшка»). «Я жил недорослем, гоняя голубей и играя в чехарду с дворовыми мальчишками» (ср. слова Митрофана: «Побегу-тка теперь на голубятню»). Между тем минуло мне шестнадцать лет» (опять возраст Митрофанушки).

Из «Недоросля» Фонвизина Пушкин берет типичные бытовые черты, но его недоросль Гринев в остальном не имеет ничего или почти ничего общего с Митрофанушкой Фонвизина.

Больше того, когда некоторые общие черты между Митрофанушкой и Гриневым даже и оказываются, они приобретают в пушкинском контексте иное освещение. Так, грубо-несправедливые слова Митрофана по адресу своей кормилицы — «мамы» Еремеевны, слепо ему преданной: «Ну еще слово молви, стара хрычевка, уж я те отделаю!», воспроизводятся почти буквально — в силу своей типичности для данной общественной среды и данного строя социально-крепостнических отношений — в словах Гринева столь же слепо преданному ему Савельичу: «Молчи, хрыч! — ты верно пьян, пошел спать и уложи меня». Но в то время как грубость слов Митрофанушки является всеопределяющей чертой его морального облика, подобное же обращение Гринева ни в какой мере не определяет отношения его к Савельичу и вообще является, как мы вспомним, случайным: помещичье «дитё» нарочито напускает на себя «взрослую» грубость, дабы завоевать независимость от доброго старика дядьки. «Мне было стыдно...» — рассказывает Гринев о своих переживаниях следующего дня, и несколько далее, по аналогичному поводу: «Мне было жаль бедного старика, но я хотел вырваться на волю и доказать, что уж я не ребенок». Это, конечно, — не чувства фонвизинского Митрофанушки, вообще ни к каким чувствам не способного.

В той же «Капитанской дочке» сталкиваемся с новым примером резкого несоответствия между эпиграфом из Фонвизина и тем, что он

собой покрывает. Над главой, знакомящей читателя с вышедшим в офицеры из солдатских детей Иваном Кузьмичем Мироновым, его супругой, капитаншей Василисой Егоровной, и их бытом, поставлен эпиграф из того же «Недоросля» — из уже упоминавшегося рассказа Простаковой о семейном быте и нравах ее родителей Скотининых: «Старинные люди, мой батюшка» [1] (вспомним и только что приведенные нами обозначения родителей Белкина как людей, «воспитанных по старинному»).

Здесь поражает еще больший разрыв между эпиграфом и содержанием. Разрыв этот выступает тем заметнее, что между тем, что говорит Пушкин о Мироновых, и тем, о чем рассказывает Простакова, есть несомненное сходство. Мироновы, как и родители Простаковой, тоже люди простые и неученые («Не нынешний был век. Нас ничему не учили...» — рассказывает Простакова). Семейный строй Мироновых равным образом может вызвать ассоциацию с семьей Простаковых: Василиса Егоровна управляет и своим супругом и всей его «фортецией», «как Простакова» (слова Пушкина о Лариной-матери в первой печатной редакции «Евгения Онегина»). Значит, эпиграф взят здесь не как самостоятельная фраза, совершенно вынутая из контекста, а, наоборот, влечет за собой этот контекст, подсказывая ряд аналогий и ассоциаций. Однако нет нужды показывать, насколько в обрисовке даваемых им здесь образов «старинных людей» Пушкин далеко отстоит от фонвизинских Скотининых и Простаковых.

Получается словно бы такая же своеобразная полемика между пушкинским текстом и эпиграфами, какую мы имеем в «Повестях Белкина». Однако в данном случае полемика эта направлена совсем в другую сторону, носит прямо противоположный характер.

Замечательно меткие, художественно типические зарисовки Фонвизина, как мы видели, помогали Пушкину многое художественно осмыслить и определить в окружающей его действительности, еще вживе наполненной культурно-бытовыми пережитками людей и нравов XVIII в. — фонвизинского времени.

Еще большее значение имело для Пушкина творчество Фонвизина и вообще лучших образцов нашей сатирической литературы XVIII в., шедевров сатирической журналистики, вроде «Писем к Фалалею», «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева и др., при изображении им исторической действительности — русского XVIII в., его людей и нравов — отчасти в «Дубровском» и, в особенности, в «Капитанской дочке».

Из всей нашей литературы XVIII в. именно в сатирической литературе доподлинная современная действительность находила наиболее жизненное, наиболее яркое и художественное воплощение.

Для Пушкина сатирическая литература, в первую очередь Фонвизин, была основным источником знания его *как художника* о русской жизни XVIII в. И из этого источника Пушкин черпал самой щедрой рукой.

Однако важно для нас здесь, как и всегда, не то, что Пушкин взял, а то, что он из этого взятого сделал, и потому я остановлюсь только на нескольких примерах из числа очень большого количества параллелей, которые при желании можно множить и множить. При этом с самого начала оговорю, что все эти параллели не имеют характера узко литературных позаимствований.

Фонвизин и лучшие образцы нашей сатирической прозы XVIII в. были для Пушкина своего рода летописью прошлого, летописью *художественной* и потому представлявшей для него, как художника, особый интерес и значение. Из этой летописи Пушкин брал материал так, как

---

[1] Пушкиным допущена легкая неточность. В «Недоросле» эта фраза читается: «Старинные люди, мой отец».

мог бы он его брать из исторических документов, из мемуаров. Но материал этот был для него, как художника, тем важнее, что, в противоположность документам и мемуарам, здесь давалось не единичное, а типическое. Как художник-реалист, думающий о действительности художественными образами-обобщениями, Пушкин находил в сатире XVIII в. однoприродный материал, который не надо было, как материал документа или мемуаров, еще переводить на художественный язык, который уже был написан на этом языке.

Однако, с другой стороны, материал этот давался под сугубо-сатирическим углом. Припоминая замечательно меткие и тонкие слова Белинского о том, что комедии Фонвизина — скорее плод усилий русской сатиры сделаться комедией, чем комедии в настоящем смысле этого слова (кстати, как на сатиру, смотрел на «Недоросля» и Пушкин: название его в «Онегине» «комедией народной» позднее уточнено: «единственный образец народной сатиры». *Д. Б.*), Плеханов поясняет: «Рядом с комическим в них очень много карикатурного. Карикатура живет умышленным преувеличением изображаемых ею черт действительности. Поэтому надо принимать cum grano salis те картины тогдашней русской жизни, которые мы находим в комедиях Фонвизина».

Именно так и поступал Пушкин в своих усвоениях-переработках типических зарисовок сатирической литературы XVIII в.

Он пользовался их типическим содержанием и вместе с тем дешаржировал создаваемые на этой основе образы. Вместо карикатурных преувеличений сатирика возникала широкая, художественно обобщенная действительность писателя-реалиста.

Кроме того, сатирические писатели XVIII в. работали в основном классицистическим методом, механически расщепляя создаваемые ими образы на «злонравных» и «резонеров». Пушкин далеко не всегда чужд был в своем творчестве сатиры, но свои и сатирически окрашенные образы он создавал методом художника-реалиста.

Перейдем к примерам.

В «Дубровском» рисуется жестокий крепостник Троекуров. Беспощадный с людьми, он проявляет необыкновенную заботливость к собакам: «Хозяин и гости пошли на псарный двор, где более пятисот гончих и борзых жили в довольстве и тепле, прославляя щедрость Кирилы Петровича на своем собачьем языке. Тут же находился и лазарет для больных собак, под присмотром штаб лекаря Тимошки, и отделение, где благородные суки ощенялись и кормили своих щенят. Кирила Петрович гордился сим прекрасным заведением и никогда не упускал случая похвастаться оным пред своими гостями».

Это любовное холение собак, этот собачий лазарет и т. п. —несомненная вариация на знаменитую фонвизинскую тему о нежной любви Скотинина к своим «свинкам», из которых для каждой устроен свой «хлевок особливый», о здоровье которых он так печется: «Аксинья скончалась от заушницы. Сколько ни старался я об ее излечении, но вижу, что и свиные врачи не искуснее человеческих. Лечили несколько месяцев, денег перевели пропасть, а кончилось дело кончиною моей дражайшей Аксиньи, которая была дороже жизни и всего завода».

Непроизвольность этого сближения подтверждается прямыми совпадениями.

Правдин говорит Скотинину: «Я слыхал, что ты с свиньями не в пример лучше обходишься, нежели с людьми». Старик Дубровский — Троекурову: «Псарня чудная, — вряд людям вашим житье такое ж, как вашим собакам (ср. еще слова самого Скотинина: «Да я, слышь-ты, то сделаю, что все затрубят: в здешнем-де околодке и житье одним свиньям»).

В противопоставлении старика Дубровского Троекурову мы вообще сталкиваемся с традиционно знакомой парой — злонравный дворянин и дворянин добродетельный. Старик Дубровский, как и старик Гринев из «Капитанской дочки», по своей житейской судьбе, по своему характеру, по своему поведению, — явные аналоги Стародумов, Правдиных и т. п. Как и те, они не уживаются при дворе; как и те, независимы, горды, патриархальны, правдивы, выше всего ставят дворянскую честь, «святыню совести» и т. д.

Но какая разница между образами Пушкина и их фонвизинскими эквивалентами! Скотинин — блестящая карикатура; Троекуров — замечательный, художественный тип крепостника, написанный широкой сатирической кистью, но на ряду со всеми своими пороками, не чуждый человеческих чувств, великодушных порывов. Наоборот, старик Дубровский, как и старик Гринев, не чужды мелких человеческих слабостей. Маленький, но выразительный штришок. Подавая вышеприведенную нами реплику Скотинину, Правдин движим исключительно чувством презрения просвещенного добродетельного дворянина к дворянину злонравному. Иным мотивируется у Пушкина аналогичная реплика Дубровского: «Гости почитали обязанностию восхищаться псарнею Кирилы Петровича. Один Дубровский молчал и хмурился. Он был горячий охотник. Его состояние позволяло ему держать только двух гончих и одну свору борзую; *он не мог удержаться от некоторой зависти* при виде сего великолепного заведения» (курсив мой. *Д. Б.*).

Никакой шаржировки и никакой идеализации! Не карикатуры — по одну сторону и схемы добродетели — по другую, а и там и здесь — живые люди.

Другой пример. Излюбленнейшей мишенью нашей сатирической литературы XVIII в. был гувернер-иностранец, обычно француз — шарлатан, занимавшийся у себя на родине профессией, ничего общего не имеющей с педагогией (кучер — у Фонвизина, парикмахер, «мастер волосоподвивательной науки», — в «Кошельке» Новикова и т. д.). К этой сатирической традиции полностью восходят и французы-гувернеры «Дубровского» и «Капитанской дочки» — «monsieur Дефорж», готовившийся у себя на родине «не в учителя, а в кондиторы», и «мосье Бопре». «Бопре в отечестве своем был парикмахером, потом в Пруссии солдатом, потом приехал в Россию pour être outchitel, не очень понимая значение этого слова». Эта довольно подробно исчисляемая карьера Бопре позволяет не просто соотнести его зарисовку с общей традицией нашей сатирической литературы, а связать с определенным произведением—«Путешествием из Петербурга в Москву» Радищева. В главе «Городня» там повествуется о встрече путешественника с французом, продавшим себя в рекруты. Француз рассказывает удивленному путешественнику свою жизненную карьеру. Привожу из нее совпадающие черты: «Я в Париже с ребячества учился перукмахерству. Приехав в Любек, попался прусским наборщикам и служил в разных полках... Проезжая Москву, встретился с двумя земляками, которые советовали мне искать в Москве учительского места. Я им сказал, что худо читать умею. Но они мне отвечали: ты говоришь по-французски, то и того довольно».

Но многочисленные французы-гувернеры сатирических журналов Новикова, типичным представителем которых является Шевалье де-Мансонж «Кошелька», одно имя которого сразу же раскрывает его сущность, — наглые лгуны, циничные и бесстыдные проходимцы («О, какая подлая душа! сердце неблагодарное и изменническое! Чудовище, недостойное человеческого имени», восклицает после разговора с ним некий добродетельный немец).

Француз Радищева, — фигура, по некоторым признакам, возможно, списанная с натуры, но разработанная в традиционных тонах сатирической журналистики, — совершенный мазурик: «Пожал я плечами не один раз, слушав сего бродягу, и с уязвленным сердцем лег в кибитку, отправился в путь». Бопре — и пьяница, и лентяй, как француз Радищева, но свою зарисовку и его («Он был добрый малый, но ветрен и беспутен до крайности»), и в особенности Дефоржа Пушкин делает на основе понимания им национального характера французов вообще: «Простодушие (naïveté, bonhomie) есть врожденное свойство французского народа».

Шевалье де-Мансонж «Кошелька», бывший у себя на родине парикмахером, уверяет всех, что его отец «был королевской гвардии капитан», дядя — «прокурор парламента парижского», что только из-за «любовных шалостей», навлекших на него гнев дяди, он «принужден был удалиться из отечества». В России он был принят как «истинный французский маркиз». В учителя его берут на самых выгодных условиях, но он просит еще больше, ибо он имел «счастие родиться на брегах Сены и иметь волшебное наименование *француза* для отворения дверей во всяком месте, куда бы ни похотел идти». В ответ на замечание разговаривающего с ним честного и добродетельного немца, что, будучи человеком совершенно невежественным, он «воспитанием своим удобнее может развратить, а не исправить сердце юного своего воспитанника», Шевалье де-Мансонж цинично замечает: «Глупо делают родители, что поручают воспитание детей своих мне; а я, напротив того, делаю очень умно, желая получать деньги даром». Дальше он сообщает, что намерен одновременно с учительством сделаться «купцом» — «выписывать французские товары», с помощью русских доброжелателей получать их беспошлинно и путем всякого рода жульнических махинаций распродавать их по самой выгодной для себя цене среди русских молодых модников. «Какая мне нужда в том, — замечает он при этом, — что посредством обогащения моего молодые люди разоряться будут?.. Моя философия гласит: обманывай дурака, в том ни греха, ни стыда нет; но оставим это: довольно сего, что в пять лет буду я иметь несколько тысяч рублей. С сими деньгами возвращусь я в мое отечество и буду жить благополучнейшим человеком. Между тем, как и самая справедливость того требует, буду ругаться орудиями, служившими к обогащению моему, как людьми, рассудка здравого и просвещения не имеющими...»

В параллель к этому напомню наиболее выразительное место из разговора Дефоржа с Дубровским:

«— А к кому из здешних помещиков определились вы? — спросил офицер.

— К г-ну Троекурову, — отвечал француз.

— К Троекурову? Кто такой этот Троекуров?

— Ma foi, mon officier... Я слыхал о нем мало доброго. Сказывают, что он барин гордый и своенравный, жестокой в обращении со своими домашними, что никто не может с ним ужиться, что все трепещут при его имени, что с учителями (avec les outchitels) он не церемонится и уже двух засек до смерти.

— Помилуйте! и вы решились определиться к такому чудовищу?

— Что ж делать, г-н офицер. Он предлагает мне хорошее жалование, 3 000 р. в год, и всё готовое. Быть может, я буду счастливее других. У меня старушка мать, половину жалования буду отсылать ей на пропитание, из остальных денег в пять лет могу скопить маленький капитал — достаточный для будущей моей независимости — и тогда bonsoir, еду в Париж и пускаюсь в коммерческие обороты.

— Знает ли вас кто-нибудь в доме Троекурова? — спросил он.

— Никто, — отвечал учитель, — меня он выписал из Москвы чрез одного из своих приятелей, коего повар, мой соотечественник, меня рекомендовал. Надобно вам знать, что я готовился было не в учителя, а в кондиторы — но мне сказали, что в вашей земле звание учительское не в пример выгоднее...»

Этот разговор не только исполнен со стороны француза тех naïveté и bonhomie, о которых выше сказано, но и рисует положение учителей-иностранцев совсем в других красках. Русский хлеб достается им далеко не даром. Здесь автор так же «входит в положение» гувернеров-иностранцев, как входил он в положение станционных смотрителей.

Особенно много, как уже указывалось, связей между сатирой XVIII в. и «Капитанской дочкой». В последней нет почти ни одного бытового штриха, ни одной черты места и времени, которые не находили бы отклика в нашей сатирической литературе XVIII в. Однако все они подвергаются существенной переработке, художественно преображаются Пушкиным в указанном направлении.

Наглядное представление о характере такой переработки может дать письмо старика Гринева к сыну, в котором он упрекает его за дуэль со Швабриным. Как мне представляется, весьма возможным литературным источником этого письма является одно из писем знаменитого цикла «Писем к Фалалею». Последнее весьма напоминает письмо Гринева и по своей характерной внешней форме («Сыну моему Фалалею» — «Сыну моему Петру Андреевичу Гриневу», и дальше: «Сын мой Петр»), и по содержанию. Как и в письме к Гриневу, в письме отца Фалалея сперва идут угрозы расправиться с сыном за его проступок («Да знаешь ли ты это, что я тебя за непочтение к родителям, в силу указов, велю высечь кнутом... Эй, сынок, спохватись! не сыграй над собою шутки... Петербург не за горами, я и сам могу к тебе приехать»; ср. «Собираюсь до тебя добраться, да за проказы твои проучить тебя путем, как мальчишку, не смотря на твой офицерский чин»), дальше сообщается о болезни матери, занемогшей в обоих случаях из-за сына («матушка твоя, узнав о твоем поединке... с горести занемогла»; ср. в письме к Фалалею: «Занемогла она, друг мой, от твоей охоты»). Но весьма пространное письмо к Фалалею все выдержано в резко сатирическом духе; в сжатом до предельного лаконизма и замечательно соответствующем этим характеру Гринева-отца, как он дан в повести, письме последнего нет ни одной сатирической черты. Из письма отца Фалалея взят общий тон, метко передающий характер своеобразно патриархальных отношений дворянина-помещика XVIII в. к сыну, уехавшему служить; заимствованы некоторые подробности; но на ряду с этим здесь, как и в других аналогичных случаях, яркая и талантливая типическая карикатура превращена в художественный документ. Познавая действительность XVIII в. через сатирическую литературу того времени, Пушкин в своей передаче ее превращает шарж в портрет, гротеск — в живой художественный образ.

В черновиках второй главы «Евгения Онегина», в изображении семьи Лариных (на это обратил мое внимание И. Л. Фейнберг), имеется любопытное отражение самого процесса такой работы дешаржирования.

Я уже упоминал о печатном варианте XXIII строфы:

Она меж делом и досугом
Открыла тайну, как супругом,
Как Простакова, управлять.

И Пушкин явно намеревался сначала дать своих Лариных полностью в тонах фонвизинских Простаковых. Соответственно этому, ларинский быт сперва изображался им в гораздо более грубых — подлинно проста-

ковских — чертах, однако постепенно эта грубость снималась, на полотно накладывались более мягкие краски.

Вот как сначала изображался Дмитрий Ларин:

Довольно скуп,
Отменно добр и очень глуп...

Последующая переработка:

Супруг — он звался Дмитрий Ларин,
Невежда, толстый хлебосол...

Переделано:

И винокур, и хлебосол.

И окончательный образ Ларина:

Он был простой и добрый барин.

Первоначальное:

Они привыкли вместе кушать,
Соседей вместе навещать,
[По праздникам обедню] слушать,
Всю ночь храпеть, а днем зевать.

И последующее:

Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины;
У них на масленице жирной
Водились русские блины...
и т. п.

При этом следует подчеркнуть, что данная переработка отнюдь не шла по линии идеализации поместного быта. И в окончательной редакции имеется достаточно и иронии, и прямой сатиры. Ларина — типичная помещица-крепостница: «Вела расходы, брила лбы» (т. е. сдавала в рекруты), «Служанок била осердясь», но черты преувеличенности, карикатуры сняты.

Однако работа Пушкина над усваиваемым им у своих предшественников-сатириков XVIII в. художественным материалом шла, помимо того, и по линии замечательного художественного углубления образа. Яркий пример тому — Савельич. Цитатой из знаменитого «Послания к слугам моим» Фонвизина (Савельич «был и *денег, и белья, и дел моих рачитель*») Пушкин сам указывает литературный прототип Савельича — фонвизинский «дядька Шумилов». О том, что между дядькой «Послания» и Савельичем в сознании Пушкина были протянуты нити крепких и прямых ассоциаций, свидетельствует и следующее. Вторым слугой «Послания» был конюх Ванька. В своем ответе на вопрос хозяина «на что сей создан свет» Ванька выказывает и резкое недовольство своим положением:

Довольно на веку я свой живот помучил
И ездить назади я истинно наскучил...

и весьма резко обличает весь «живущий неправдой» здешний свет, являющий собой круговую поруку воровства и обмана («Что дурен здешний свет, то всякий понимает»). В первоначальном варианте «Капитанской дочки» Гринева кроме Савельича должен был сопровождать и другой слуга, Ванька, причем этот Ванька в полном соответствии с настроениями фонвизинского Ваньки переходит на сторону Пугачева.[1]

---

[1] См. публикацию Б. В. Томашевского «Первоначальная редакция XI главы «Капитанской дочки». «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», 1939, 4—5, стр. 13.

В строках «Послания», содержащих автохарактеристику дядьки Шумилова, действительно заключен несомненный первоначальный абрис Савельича:

«Не знаю», говоришь, «не знаю я того,
Мы созданы на свет и кем, и для чего,
Я знаю то, что нам быть должно всем слугами
И век работать нам руками и ногами;
Что должен я смотреть за всей твоей казной
И помнить только то, что власть твоя со мной...».

Но нечего говорить, как далек от этой типологической схемы крепостного дядьки вырастающий в ее рамках, на ее бытовой основе образ пушкинского Савельича, о котором один из литераторов-современников, В. Ф. Одоевский, справедливо отозвался: «Савельич — чудо! Это лицо самое трагическое, т. е. которого больше всех жаль в повести».

* * *

Пушкин закладывал основы новой русской литературы путем великого синтеза нашего литературного прошлого, вбирая все его «реки и ручейки». Может быть, ни в чем с такой силой не сказалась новаторская, основополагающая роль Пушкина, как именно в создании им русской прозы, до него действительно находившейся у нас в самом младенческом состоянии.

Огромное подспорье оказал ему здесь опыт великих европейских писателей. Но это не мешало ему использовать всё сколько-нибудь значительное, что имелось в этой области и у нас. У Карамзина Пушкин усвоил и замечательно развил те новые, здоровые, прогрессивные тенденции, которые были свойственны его повествовательной манере, но нашли у него такое еще слабое художественное осуществление. Из нашей сатирической литературы XVIII в. Пушкин брал накопленный ею очень богатый материал типологических обобщений нашей действительности.

Стирая черты слащавой идеализации действительности, свойственные «поэтической прозе» Карамзина, снимая преувеличенность и карикатурность с образов нашей сатиры XVIII в., выковывая прозаический стиль «нагой простоты», наиболее адэкватный воззрению на действительность художника-прозаика в пушкинском понимании этого слова, Пушкин создавал повествовательную русскую классическую литературу, одну из величайших мировых литератур нового времени.

Г. ГУКОВСКИЙ

СТИЛЬ ГРАЖДАНСКОГО РОМАНТИЗМА 1800-х—1810-х ГОДОВ И ТВОРЧЕСТВО МОЛОДОГО ПУШКИНА

1

Без сомнения, влияние на юношу Пушкина поэтической школы Жуковского и Батюшкова, влияние на него идей романтического индивидуализма и психологизма, воплощенных во всей поэтической системе этой школы, было велико и плодотворно. Это влияние обусловило формирование целого ряда существенных особенностей литературного мировоззрения и стиля Пушкина, навсегда оставшихся характерными для него, хотя и подвергшихся модификации и внутренней перестройке в пору вызревания пушкинского реализма из романтической системы мысли и творчества. Однако школа Жуковского и Батюшкова представляла только лишь одно крыло русского романтического движения 1800-х — 1820-х годов, тогда как Пушкин уже с первых лет своей литературной работы стал на путь объединения всех передовых поэтических систем, хотя и боровшихся между собой, но в свою очередь объединявшихся ведущими идеями века в области искусства, идеями романтизма.

Поэзия Жуковского и Батюшкова, оставаясь передовой в своей философской сущности, принципиально отстранялась от общественно-политической темы, и даже тогда, когда Жуковский писал «Певца во стане» или Батюшков — «Послание к Дашкову», политические события представали в их творчестве как поводы индивидуально-психологических состояний, и соответственные стихи звучали как лично лирические признания. Наоборот, подчеркнутый политический характер имело творчество антагонистов Жуковского и Батюшкова в пределах русского романтизма, поэтов открытой политической направленности, в большей или меньшей степени связанных с тем движением мысли и искусства, которое подготовило декабристскую поэзию. Пушкин не остался чужд и этой струе русской поэзии, определившейся еще до того, как оформились политические организации будущих декабристов.

В нашей науке до сих пор не преодолена окончательно привычка объединять поэтов в литературные группы по их непосредственной и организационно выраженной «партийной» принадлежности. Так, до сих пор еще можно нередко встретиться в науке с стремлением ограничивать круг поэтов — выразителей декабристского течения в русской литературе — только членами тайных обществ и участниками восстания 1825 г. Рылеев, Одоевский, В. Ф. Раевский, отчасти Кюхельбекер — этими именами исчерпывается обычно список поэтов-декабристов, или к ним присоединяются очевидно связанные с декабристскими организациями и декабристской политической пропагандой Грибоедов и Пушкин, причем последний только в части своих немногочисленных политических стихотворений («Вольность», «Чаадаеву», «Деревня», «Кинжал», эпиграммы). С другой

стороны, все еще существует привычка видеть декабристскую поэзию только там, где поэт открыто и прямо излагает в стихах политическую программу, политические требования декабристов или столь же открыто нападает на политических врагов декабристов. Оба указанные способа сужения понятия поэзии декабризма только мешают истории литературы понять сущность данного явления.

Поэзия «декабризма» была бы слишком мало значительным фактом истории русской литературы, если бы она сводилась к зарифмовке политических лозунгов, и мы бы слишком принизили глубину и широту самого декабристского движения в истории русского общества, если бы поверили, что это движение выразило себя только лишь в трех десятках поэтически оформленных прокламаций, написанных политическими деятелями тайного общества. На самом деле «декабризм» — это большое идеологическое движение, захватившее почти всю передовую часть дворянской интеллигенции, создавшее целое мировоззрение и свою литературу, идейно и тематически многообразную. Кроме непосредственных участников политической революционной работы, было множество передовых людей, примыкавших к движению, сочувствовавших ему, составлявших его идеологический резерв; среди них могли быть люди, ничего не знавшие о тайных обществах, но захваченные в большей или меньшей степени тем же потоком идей, которые, закономерно вырастая на почве самой исторической действительности, свое прямое политическое выражение получили в тайных обществах. Как всякое другое значительное и передовое идеологическое течение, «декабризм» проявился вовсе не только в области политических идей. Он оформил мировоззрение — и философское, и моральное, и эстетическое, он создал свой тип человека-героя, отмеченного специфическими чертами и в бытовых своих проявлениях и во всем своем поведении, он создал свой стиль, литературный в том числе. И, конечно, все это большое явление русской культуры не родилось готовым в ту минуту, когда вернувшиеся из походов русские офицеры образовали первые политические группы. Оно имело свою традицию, гораздо более давнюю; оно явилось результатом исторических процессов, существовавших задолго до Союза Благоденствия. Вот это-то широкое литературное течение, включающее в себя поэзию собственно декабристов, и следует рассматривать в его целостности, в его ведущих идеях и стилевых принципах, в его истории. Пожалуй, неточно было бы называть его декабристским направлением в русской литературе, поскольку такое название хронологически ограничило бы его, хотя именно декабристское восстание было политическим пределом, к которому тяготело все движение. Условно можно было бы назвать его гражданским направлением или гражданским или революционным романтизмом, поскольку эстетическая система его явственно опирается на идеи романтизма, идеи национального самоопределения народов и поскольку тема личности, героически сильной, порывающей путы всяческого подавления и всяческих запретов, приобретает в нем характер культа свободы этой личности.

В 1815 г., т. е. года за два до образования тайных обществ в России, Пушкин написал замечательное стихотворение «К Лицинию». Это типическое «декабристское» стихотворение; в нем собраны все основные черты будущей политической лирики декабристов, начиная от античного республиканского маскарада идей и кончая специфической политической терминологией 1825 г. Появление такого стихотворения так «рано» удостоверяет, что соответствующий стиль уже оформился до декабризма в узком смысле слова и что Пушкин, в те годы явный ученик Батюшкова и Жуковского одновременно и не менее органически усвоил систему взглядов и литературную манеру революционной романтики, все еще драпировавшейся в одежды древних республик.

Не имея возможности в настоящей статье охватить все черты и все проблемы, хотя бы главнейшие, данного стиля в их отношении к творчеству молодого Пушкина, я остановлюсь на некоторых из них, достаточных, как мне кажется, для прояснения ведущих тенденций его. Прежде всего, когда мы обращаемся к произведениям гражданской поэзии 1810—1820-х гг., хотя бы к стихотворению «К Лицинию», мы не можем не заметить специфического сгущения в них определенной политической терминологии. *Народ, отчизна, деспот, порок, добродетель, тиран, свобода, ярем, вольность, гражданин, рабство* и т. д. — эти слова составляют как бы лейтмотив гражданской поэзии и в идейном и в непосредственно стилистическом смысле. Однако эти словесные лейтмотивы не выделяются на фоне других словесных групп. Они окружены целыми гнездами слов-символов, менее явственно окрашенных политически, но не менее выразительных идеологически. Сюда относятся и древнеримские имена, и самое название «Рим», и целый ряд выражений морально-общественной светотени: *низкий, стыд, отчизне, слабый, бесславит, о срам! гибель* — и *гордый, великий народ, дух воспламеню, грозное величие* и др. («К Лицинию») и т. д. Сюда же относятся вообще все слова, имеющие оттенок великолепия, величия, особой идеологической ответственности, образующие совсем новый «высокий» стиль и составляющие явное большинство всей лексической массы стихотворения. Сюда же — и риторика синтаксиса с восклицаниями, сентенциями, периодами, и контрастная светотень в развитии темы и т. п. Все же наиболее специфичны в этом стиле *слова*, именно отдельные слова, вернее группы отдельных слов, приобретающие значение лозунгов, самодовлеющих тематических комплексов. Достаточно было сказать в эту пору *тиран* или, наоборот, *вольность* — и весь ряд идей французской революции немедленно возникал в сознании читателя. В этом был скрыт существенно новаторский принцип семантики, связанный с новыми формами мировоззрения вообще. Дело в том, что для классицизма слово вообще было терминологично, сухо конкретно и понятийно; оно должно было адекватно соответствовать общему понятию, генерализирующей идее, математическому знаку, поглощавшему подводимые под родовую сущность видовые и индивидуальные представления. Так, слово *тиран* обозначало понятие о монархе, власть коего не ограничена законом (по Монтескье), причем само слово должно было, воспаряя в сферу чистой логичности, быть очищено и от чувственно-образных наслоений и от оценочных эмоциональных дополнений. И оценка понятия, и эмоциональная характеристика его, и образное его определение в системе классицизма возникали по преимуществу в сочетаниях, подчинениях и соотношениях слов.

Лишая отдельное слово многозначности и многозначительности, выглаживая пуристически значения слов и нивелируя их, подводя их все под один понятийный ранжир, классицизм образует центральные свои идеи и специфицирует смысл прежде всего в синтаксических связях. Абстрактность этих связей, незамкнутость их в отдельном слове, всегда все же, несмотря на все усилия классиков, не отделимом от конкретности, соответствовала идеалу абстрактности классицизма, соответствовала его основной идее подчинения частного общему, подчинения конкретной личности безликой дисциплине государственной идеи.

Наоборот, освобождение личности во всей эстетической системе предромантизма и романтизма, приводившее к примату частного над общим, к культу индивидуального и характерного, перестраивало и отношение к проблемам языка как стиля. В проблеме стиля на первый план выдвигается требование образной выразительности, конкретной, индивидуальной образности слова. Это требование определяет отношение к речи как многообразному конгломерату слов, в совокупности выражающему

хаотический и даже анархический конгломерат противоречивых эмоций, идей и предметов. В связи с этим синтаксис, теряя логическую построенность, перестраивается в плане эмоционально-хаотической риторики, а основная смысловая нагрузка падает на отдельное слово, вернее на совокупность слов, на сталкивание и сопоставление индивидуальных слов. В свою очередь каждое отдельное слово теряет однозначность и логически-понятийный характер и стремится к включению в себя всего мира в аспекте индивидуального переживания. Слово обращается к индивидуальному и в то же время к единству целых миров в мгновенном озарении. Слово становится уже не аллегорией, а символом, «конечным знаком бесконечного» и совершенно конкретного образного содержания.

В сущности, отдельное слово и внутри себя и во-вне теряло логическое сцепление элементов смысла. Семантическая структура слова, взятого отдельно, устанавливалась не как подчинение звука идее, а как борение множественности значений в звуке. Отношения звука и значения в слове, ранее ощущаемые как чистая условность, теперь воспринимаются как результат накопления исторического опыта, и в этой романтической позиции характерно выдвигание на первый план эмоционально-образных элементов опыта.

В итоге извечное противоречие слова как формы и как содержания, разрешавшееся в классицизме механическим отказом от самого противоречия, априорным утверждением равенства того и другого и, следовательно, ликвидацией формы, — теперь в романтической системе разрешалось иначе. Вернее, оно не столько разрешалось, сколько обнажалось и утверждалось. Слову не дано было, по этой системе, проникнуть в сущность вещей, но лишь вызывать образы ее. Между словом и его значением, между формой и содержанием выдвигались теперь отношения не логического подчинения, а сложного, противоречивого и, прежде всего, индивидуального единства.

Таким же образом и сцепление слов строилось — в пределе — не в плане логического подчинения, соподчинения, иерархии смыслов, а в плане нанизывания рядом положенных слов-красок, слов-звуков. Романтические слова скопляются в группы, в гнезда, — и взаимоотношение их масс идет главным образом по линии либо накопления, либо противопоставления двух конкретных потоков слов, символов блага и символов зла. Самая структура слова и речи здесь говорила о стихийной свободе, о свободе дерзаний чувства и мысли.

Именно в данной системе становится понятно то особое значение, которое приобретают в политической поэзии романтической поры слова-символы освободительной терминологии, уже не только отражающие понятийную систему просветительского движения, но и воплощающие образы конкретной политической истории.

В частности, все такие слова, семантически осуществляющие новые принципы суггестивности, сами по себе не адекватны своему содержанию, которое несравнимо шире их понятийного адеквата. Их «высокость», их архаичность связывает их содержание с комплексом представлений (образных) об античных республиках, хотя бы в самих этих словах не было никаких прямых указаний на данный круг представлений. Их политическая содержательность вызывает в сознании в данной системе также комплексы представлений о французской (а ранее американской) революции. За всей политической терминологией революционных романтиков живут, растут и блещут всеми красками патетические картины французской революции, речей Мирабо, статей Дюмулена и Марата, песен революции, ее кровавых картин и т. д., и все это в сочетании с античным маскарадом, столь характерным для стиля буржуазной революции и столь глубоко объясненным Марксом.

Таким образом, во-первых, слова-символы политического порядка звучали как набат французской революции и в России в начале XIX в., обволакивали своими образными звучаниями окружающий их контекст, в своей совокупности создавали эмоционально-идейный тон произведения. Во-вторых, такое же или почти такое же суггестивно-распространительное значение приобретали и другие слова и словесные группы, включенные в систему представлений гражданского пафоса. Конкретно образный и конкретно политический смысл могла приобретать даже интонация (синтаксически предопределенная) и тем более выбор тем, — даже вне непосредственных политических высказываний. Так, например, патетическая риторика восклицаний или вопрошений переполняется смыслом потому, что сила эмоции вообще (и гражданской в частности) расширительно понималась как пафос свободы человеческого чувства, человека вообще; и, с другой стороны, эта риторика вызывала в сознании риторический стиль французской революции. Следовательно, несмотря на обильное применение символики и мифологии *классической* древности, несмотря на наличие «высокого» стиля, внешне как будто бы похожего на высокий стиль классицизма, несмотря на впечатление «абстрактности», связанное с отсутствием прямого показа предмета,— стиль гражданского романтизма в самой своей сути чужд классицизма и опирается на существенные идеи романтической поры.

Античность политической поэзии романтиков — не отвлеченная сфера идеальной красоты, а суггестивный образ свободы людей и в то же время определенная индивидуальная национальная культура, героическая, но не единственная и не общеобязательная. «Высокий» стиль романтиков нимало не связан с жанровой системой мысли классицизма, опирающейся на его механистическое мировоззрение и далее — на принцип государственно-сословной и вообще политической иерархии; «высокий» стиль романтиков возникает на основе пафоса освобождающейся личности человека и гражданина и не предрешен в отношении связи с темой, жанром и т. д. Выключенность предметов и конкретностей в гражданском стиле романтиков возникает вовсе не на основе отвлечения от конкретности, образующей стиль классицизма, но, наоборот, на основе включения в смысловой подтекст столь обширных комплексов конкретностей, что они не включаются в слово, прикрепляясь к нему, и кроме того они, будучи пропущены через восприятие освобождающейся личности, оборачиваются прежде всего своей эмоционально-идейной (конкретно личной и пережитой) стороной.[1]

Романтическая терминология политической поэзии складывается — еще не полноценно в идейном смысле, но уже достаточно определенно в порядке подготовки стиля, — еще в конце XVIII в. во Франции и — не без воздействия французской литературы — в России. До французской революции 1789 г. в России первые очертания данного стиля осуществлял в политической оде Радищев и в политической трагедии Княжнин. И у них мы найдем уже весь характерный подбор слов, придававших множество дополнительных революционизирующих значений смыслу всего текста. Радищев в этом отношении наиболее принципиален. Именно у него идеологический и даже политический смысл приобретают все стороны мировоззрения, выраженного поэтическим словом, т. е. непосредственные смысловые признаки поэтической речи пополняются добавочными семантическими комплексами, политически заостренными.

---

[1] Ощущение слова как символа и представителя целого мировоззрения характерным образом выразилось еще в конце XVIII в. в некоторых поступках императора Павла I; в частности, любопытна его борьба со словами, для царского уха звучавшими как звуки революционных песен. В 1798 г. Павел запретил специальным указом ряд слов русского языка.

У Княжнина пафос Росслава и Вадима, все время говорящих об отечестве, гражданах, тиранах, вольности и т. д., звучит непосредственными откликами пафоса американских и французских революционных программ. Традицию Радищева, хотя и в урезанном виде, продолжили его ученики, в частности Пнин, а затем Востоков. Но уже с первых лет XIX в. русские предшественники гражданского стиля декабристов отступают на второй план перед натиском живых образов французской революции и ее античной мифологии. Если даже не говорить о публицистике и ораторском искусстве французской революции, ее поэзия становилась как бы ее знаменем, гербом, символом. Еще Экушар Лебрен, начавший свою поэтическую работу задолго до революции и вошедший в нее законченным мастером, формировал в некоторых своих одах терминологию и образную систему нового стиля. В сильной оде «Contre Sisyphe» Лебрен дает формулу инвективы против торжествующего порока, близкую и к пушкинскому посланию «К Лицинию» и к рылеевскому «Временщику».

В оде «Sur l'enthousiasme» (1792) он славит успехи человеческого разума подобно Радищеву (в его оде «Вольность» и в «XVIII столетии») и славит свободу:

O Liberté! que tes orages
Ont des charmes pour les grands coeurs...
Par d'affreux Tyrans menacée,
A-t-on vu la Muse d'Alcée
Pâlir à l'aspect du trépas?

В оде «Sur l'état de décadence de la monarchie française durant la dernière moitié du règne de Louis XV» Лебрен подбирает целые группы слов-инвектив:

Peuple servile! Âmes glacées:
Pour vous la Muse des Alcées
N'enfante que de vains accords:
Et votre mollesse hautaine
Jamais de l'audace Thébaine
N'a senti les divins transports.

Ici, la honte est couronnée;
La vertu rampe profanée
Sous le char du vice insolent:
Nul frein à l'aveugle Licence;
Thémis y flétrit l'Innocence;
Tout meurt sous un Sceptre indolent.

В оде «Alcée» Лебрен славит музу мести и свободы подобно Пушкину (ода «Вольность»).

O Lyre! renais pour la Gloire!
Fais payer aux Tyrans nos soupirs dedaignés;
Arme le temps et la mémoire:
Arme à jamais contre eux les siècles indignés
Viens de courroux étincelante!
Tonne sur les pervers: lance tes sons vengeurs
Remplis-les de cette épouvante
Dont Ulisse frappa d'insolens ravisseurs

Здесь слова звучат и наполняются смыслом не от логического их последования, а от накопления эмоционально-политических ассоциаций. При этом и лира и слава — это такие же термины свободного духа, как и слова-проклятия, и слова-фанфары, и слова-хвалы, которые строят стилистическую тональность вещи. Лебрен пояснил понимание этого —

и пояснил революционную концепцию творчества в оде «Sur le vaisseau *Le Vengeur*»:

Tel éclate un libre génie,
Quand il lance aux tyrans les foudres de sa voix:
Tel à flots indomptés sa brûlante harmonie
Entraine les sceptres des rois.
Toi, que je chante et que j'adore,
Dirige, o Liberté! mon vaisseau dans son cours...
Vive la Liberté!
Ce cri!.. c'est en vain qu'il expire.
Etouffé par la mort et par les flots jaloux,
Sans cesse il revivra répété par ma Lyre.
Siècles! il planera sur vous!

Рядом с Лебреном и после него можно назвать ряд поэтов именно этого же революционного стиля. Один из характерных представителей его — Мари-Жозеф Шенье, который в послании к Лебрену еще в 1783 г. говорил:

O! Le Brun, sous tes doigts tout Pindare respire:
Emule de Rousseau, peut-être son vainqueur,
A peine mes regards mesurent ta hauteur
Mon âme en un moment sur tes pas élancée
Ne voit plus que par toi, ne suit que ta pensée...

В преддверии революции Шенье описывал в поэме «Sur l'Assemblée des notables» (1787) республиканские доблести древнего Рима и применял римские образы к грядущим событиям во Франции. Он начинал так:

Quand des républicains étaient maitres du monde,
Quand le Tibre, orgueilleux de leur porter son onde,
Admirait sur ses bords un peuple des héros...

и далее — воспоминания о Сципионах, о Катоне, о Бруте, обращения к народу «Citoyens!» и т. д. В 1805 г. Шенье написал смелую инвективу против тирана — Наполеона. Она походит на гневные инвективы русских поэтов декабристского круга против своих отечественных тиранов. Тут опять и вся терминология, знакомая нам по-русски в стихах декабристских поэтов. То же и в оде «Sur la Situation de la république française durant la demagogie de Robespierre» (1794). Но самым типическим образцом данного стиля является «Песнь прощания, военный гимн» Шенье («Le chant du départ; hymne de guerre»), написанный им во время революции и пользовавшийся большой известностью. Он напоминает Марсельезу, также являющуюся характерным образцом того же стиля. В нем тот же лирический подъем, та же яркая патетика и то же обилие подлинно высоких слов, из которых каждое звучало как целая поэма, не нуждаясь в пояснениях. Когда поэт восклицал: «Liberté, liberté chérie!», то эти совсем простые слова, этот возглас был достаточен именно потому, что самое имя свободы было величайшей реальностью и величайшим идеалом в те дни во Франции. И когда русские поэты 1810—1820-х годов как бы повторяли слова Лебрена, или Шенье, или Марсельезы, они вовсе не подражали им. Они думали в это время вовсе не о поэтах революции, а о самой революции, которой они хотели подражать (пусть в «умеренных» ее проявлениях). Слова поэтов и ораторов революционной Франции были для них такими же знаками-символами, как красный фригийский колпак или трехцветное знамя революции. Они пели революцию, когда произносили эти слова, — и не только такие, как свобода и отчизна, но и такие, как лира и слава. Мы имеем здесь дело не с влиянием искусства революции, а с революцией как темой, основой и программой стихов, революцией, отразившейся в стиле, революцией, узнанной в стихах Шенье и узнаваемой читателем в стихах

молодого Пушкина, Гнедича или Рылеева даже там, где как будто вовсе и не говорится о революции, но где веет ее дух, где царит ее склад мыслей, ее пафос, ее стиль.

В 1810-х и даже в 1820-х годах традицию революционной поэзии продолжал во Франции Делавинь, и он был интересен русским читателям, близким к данному кругу, именно как последний из могикан. Недаром им интересовался Вяземский. Недаром его переводил Полежаев. Но дело в том, что сам Делавинь находился в таком же, в сущности, отношении к революции, как русские поэты гражданского стиля 1810-х гг. Он был наследником поэзии революции, а не участником ее. Он — не сотоварищ Руже де-Лилля, а Руже де-Лилль для него — образ поэзии и отчасти политической программы, как и Тиртей.

В России с самого начала XIX в. стиль гражданski патетической поэзии культивировал, помимо Востокова, Гнедич. К 1805 г. относится его радикальное стихотворение «Перуанец к испанцу», целиком построенное на формулах данного стиля. Уже в этом стихотворении проявилось стремление Гнедича вообще скоплять в стихах сильные, особо значительные слова, доводить всякое чувство, всякую тему до предела. Это была романтическая напряженность, поэзия бури и натиска, поэзия борьбы, самым стилем своим, противопоставленным спокойствию, разумной уравновешенности классицизма, выражавшая нетерпеливое стремление к разрыву уз механистического рационализма, к свободному разливу человеческой «гениальности», беззаконного вдохновения. В этом смысле вполне соответствует у Гнедича свободолюбивому содержанию стихотворения его стиль, изобилующий страшными, свирепыми, страстными словами:

Но что, и *кровью* ты *свирепств* не утолил;
Ты ад на свете сем для нас соорудил,
И, *адскими* меня трудами *изнуряя*,
Желаешь, чтобы я *страдал* не *умирая*.
Коль хочет бог сего, немилосерд твой бог.
Свиреп он, как и ты, когда желать возмог
Окровавленною, *насильственной* рукою
Отечества, детей, *свободы* и покою,
Всего на свете сем за то меня лишить...
... Так, в *правом мщении* тебя я превзойду,
До самой *подлости*, коль нужно, низойду;
Яд в помощь призову, и *хитрость*, и *коварство*,
Пройду все *мрачное* смертей *ужасных* царство,
И *жесточайшую* из оных изберу,
Да ею грудь твою *злодейску раздеру*.

Здесь же следует подчеркнуть: романтический принцип семантики в таких стихах вырастает на одной основе с романтическим принципом стиля Жуковского. И у Гнедича слово — не только символ значительной емкости, но и символ по преимуществу субъективного значения. Подбор слов определенной тональности — *свирепств, ад, адский, изнуряя, страдал, немилосерд, свиреп, окровавленною, насильственной рукою, мщение, подлость, хитрость, коварство* и т. д. — этот подбор строит определенную картину психологического состояния — правого социального гнева. Все эти слова субъективны в своем значении. Великая страсть героя стихов — их тема. Конечно, существенно отличается от субъективизма Жуковского самый состав, характер изображаемого внутреннего мира. Еще более важно то, что субъективизм Гнедича не уводит от политической действительности, как субъективизм Жуковского, а, наоборот, направлен на нее. Но тем не менее стиль Гнедича сближен со стилем Жуковского в общих категориях романтического стиля.

Эта же манера предельной напряженности, скопления «сильных» слов, гиперболизации художественных средств осталась признаком лирического стиля Гнедича навсегда. И в этой манере органически сказалось свободо-

любие, глубоко присущее всему поэтическому мышлению Гнедича, так же как в его тяготении к монументальной героической поэзии, к поэзии высоких помыслов и высокого стиля. Все это делало Гнедича поэтом преддекабристского круга, независимо от того, были ли или не были у него в стихах прямые ноты политического протеста. Он был поэтом свободного героического человека, — таков был весь его стиль, такова была его, специфическая для него, тематика, и это делало его попутчиком декабристов, одним из созидателей гражданской поэзии, включавшей в свой стилевой состав и поэзию декабристов. Нет необходимости напоминать в данной связи общеизвестные факты: и то, что Гнедич был лично близок к декабристской общественности, и то, что в литературную программу декабристов входила пропаганда героической поэзии. В высшей степени характерным произведением Гнедича была его поэма «Рождение Гомера» (1816 г.). В ней ничего не говорится о политике. Но это поэма гражданственная и даже политическая. Высокий пафос свободной поэзии, героики и величия человека был пафосом свободы и для Гнедича и для его читателей. Этот высокий пафос звучит в величественном строе нового, по существу романтического, высокого стиля, в грандиозной торжественности специфически возвышенных «сильных» слов, в риторике фразы, в античном величии декорации. Уже в начале поэмы Гнедич пишет:

Героев подвиги во гробе не умрут;
Как холмы, гробы их бессмертьем процветут,
Поэзия — глагол святого вдохновенья,
Доколе на земле могуществен и свят,
Героям смерти нет, нет подвигам забвенья:
Из вековых гробов певцы их воскресят.

Герои, подвиги, бессмертье, поэзия и *вдохновенье, могуществен* и т. д. — такова символика прославления человека, героя и творца, символика, тесно связанная всем обликом стиля с символикой свободы, борьбы с тиранией, рабством, пороком. То же и в таком отрывке:

Но кто же смертный сей, сын таинства священный?
Кому твой промысл дал сей жребий возвышенный?
На сей ли он земле счастливой порожден,
От Нимф ли родшая, или от смертных жен?
Не сын ли он царей, и от людей гоненья
Сокрыт в пустыне сей под взоры провиденья?

С начала до конца поэмы читатель находится в состоянии восторга и напряжения, и это создает ту эмоциональную среду, которая нужна была для культивирования гражданского пафоса, высокого строя души. Величие Гомера для Гнедича — величие личности, человека. В примечаниях к поэме Гнедич с сочувствием цитирует слова Фидия: «Когда я читаю Гомера, люди представляются мне вдвое бóльшими». И тут же он говорит: «Римский император Калигула оплевал бюст Гомера и велел выбросить его из чертогов». Представить человека вдвое бóльшим и выступить против тиранов, презирающих человека, — такова задача Гнедича.

Тогда же, когда Гнедич создал «Рождение Гомера», писал свои баллады Катенин, и многое в них перекликается с поэзией Гнедича. Это было уже тогда, когда зарождались первые мысли о тайных обществах. Но героически-политическая патетика оформляется в освободительный стиль значительно раньше, и здесь мы подходим ко второму вопросу, более важному, чем общий очерк политической передовой поэзии в конце XVIII и начале XIX в., к вопросу о национальном пафосе гражданской поэзии и его связи с этапами освободительной мысли в России в начале XIX в.

2

По страницам множества книг и статей о декабристах издавна странствует совершенно справедливое положение о том, что будущие деятели тайных обществ вынесли свои освободительные идеи из опыта походов 1812—1815 гг. При этом слишком часто выдвигалось на первый план влияние западных впечатлений на русскую офицерскую молодежь и реже говорилось о роли национального подъема 1812 г. в формировании политического мировоззрения декабризма. Но все же и эта сторона вопроса освещена в нашей литературе. Она была высказана уже самими декабристами; она же не осталась чуждой и Льву Толстому в его размышлениях о судьбах русского общества первой четверти XIX в., она же угадывается и в пушкинских отрывках десятой главы Онегина и даже еще в его же стихотворении «Наполеон». В то же время вовсе еще не освещен вопрос о связи русской вольнолюбивой декабристской поэзии 1820-х гг. с тем же национально-патриотическим подъемом, охватившим лучших людей России в 1812 г., и даже еще раньше, вообще в пору войн с Наполеоном. Между тем этот вопрос имеет первостепенное историческое и, в частности, историко-литературное значение. Если мы обратимся даже к беглому и поневоле поверхностному обзору материала поэзии, относящейся к войнам 1805—1815 гг., то сразу убедимся, что целый ряд тем и стилистических признаков, типических для поэзии декабристского круга, не только появляется, но и отчетливо оформляется именно в этой военной или, вернее, военно-патриотической поэзии.

В этом отношении достаточным и показательным примером может служить стихотворная трагедия Озерова «Димитрий Донской», как известно, имевшая необыкновенный успех именно в качестве политического выступления поэта и целиком построенная на «аллюзиях», прозрачных намеках на политическую современность. Известно также, что трагедия Озерова ответила призывом к борьбе и к победе против насилия врагов-иноплеменников на подавленность, на глубокое чувство национального стыда, возникшее в обществе в связи с событиями 1806—1807 гг.— неудачной войной, а потом и миром. Наибольшее значение в ее успехе имел именно пафос борьбы, жертвы на алтарь отечества, непримиримости и мужества, пафос героики национально-освободительной войны, а не конкретные намеки или же вообще логически оформленные идеи «трагедии», тем более не сюжет. Те, кто порицал в «Димитрии Донском» неувязки сюжета и композиции, исторически били мимо цели. «Димитрий Донской» — это патетическая речь оратора, политическая ода, лирическое произведение — не о любви Димитрия к Ксении, а о любви русских людей к отечеству и о ненависти их к тиранам и к тирании. А ведь эта лирическая тема могла приобрести в дальнейшем развитии далеко идущее толкование — и получила его.

Первые же строки трагедии звучат многосмысленно, если угодно — двусмысленно:

Российские князья, бояре, воеводы,
Прешедшие чрез Дон *отыскивать свободы*
И свергнуть наконец насильствия ярем!
Доколе было *нам в отечестве своем*
Терпеть татаров власть и в *униженной доле*
Рабами их сидеть на княжеском престоле?
Уже близь двух веков, как в ярости своей
Послали небеса жестоких сих бичей;
Вблизь двух веков, враги то явные, то скрытны,
Как враны алчные, как волки ненасытны,
Татары губят, жгут и расхищают нас.
К отмщенью нашему я созвал ныне вас:
Беды платить врагам настало ныне время!

Конечно, Озеров разумел под татарами французов. Но приведенный отрывок густо дает терминологию и символику национально-освободительной борьбы вообще. Здесь необходимо подчеркнуть общеисторическое положение вещей: в начале XIX в. национально-освободительная борьба во всей Европе была прогрессивным фактором истории, была, в конце концов, борьбой революционной, хотел ли того Озеров или не хотел, и несмотря на то, что Александр I решительно не хотел этого. Война 1813—1814 гг. была войной за независимость ряда европейских государств (германских в первую очередь) от империалистической тирании наполеоновской Франции, и, хотя плодами усилий и жертв патриотов воспользовалась феодальная реакция, патриоты-то сражались и умирали не за королей и феодалов, а за революционную идею свободного отечества. Таков же был пафос войн России против Наполеона, особенно отчетливо проявившийся во время Отечественной войны 1812 г. Характерно, что даже правительства крепостников, в частности правительство Александра I, очень хорошо видели это. Ведь не случайно демагогия манифестов Александра и официальных документов 1812 г. вообще широко использовала не только идеи и символы национальной независимости, но и символику, в данной связи революционную. Отсюда Наполеон — это тиран и для демагогов от правительства, а воюют они якобы во имя свободы отечества.[1] И когда Александр в 1812 г. не столько боялся армии Наполеона, сколько своего народа, и ставил в уездах, даже глубоко в тылу, войска для усмирения этого народа, он боялся не только пропаганды идей буржуазной революции, исходившей ранее от армии генерала Бонапарта, но, может быть, еще больше боялся подлинного народного подъема в борьбе за независимость, за свободу страны, ибо от этой борьбы до борьбы за свободу народа не было даже шага, а тираном был не только Наполеон, но и сам Александр, а насильниками, «вранами алчными», «волками ненасытными» были не только «татары»-французы, но и русские угнетатели русского народа. И на ополчения, созываемые общественной инициативой, типа Мамоновского полка, Александр смотрел крайне подозрительно и недоброжелательно. И ведь он был прав. В 1807 г. для Озерова тиран — это Наполеон. Но пройдет несколько лет, освободительная демагогия Александра обнаружится как ложь, народ, героически защитивший отечество, будет «в награду» подавлен еще более, чем раньше; тогда появятся люди, которые обратят национально-освободительные идеи в идеи революции уже открыто.

И вот именно поэтому, когда Озеров в «Димитрии Донском» дает патетические монологи, целиком построенные в стиле гражданской романтической лирики, эти монологи звучат двусмысленно. А ведь самая семантика нового стиля, опирающаяся на многозначность слова, на возможность «примыслить» к слову далеко идущий образ, способствовала такой «двусмысленности». Озеров, нимало не думавший в 1807 г. о революции, играл с огнем, как и Александр. Но Александр именно играл и лгал, а Озеров искренне и честно увлекся героикой национальной чести, не предвидя, конечно, что значит эта героика в общеисторическом движении эпохи. И вот в его трагедии мы видим весь словарь, всю терминологию, всю ораторскую манеру, круг тем, круг образов и самый стиль будущей демократической, политической лирики, рожденной на полях сражений за отечество в 1800-е годы, вернее — вторично рожденной, ибо все же родина ее — революции XVIII в., но ведь и идеология освобо-

[1] C'est la dernière lutte de l'indépendance contre l'asservissement, des idées libérales contre la tyrannie»,— так говорил Александр I о войне с Наполеоном в 1812 г. (Н. К. Шильдер. Имп. Александр I. 1897, II, 4).

дительных битв за отечество — также выросла в революционной борьбе и 1777 и 1793 гг.

Нет необходимости приводить дальнейшие примеры из «Димитрия Донского»; их много, да и сама эта трагедия — лишь яркий пример того, что можно было бы показать и на других произведениях этого времени. Едва ли можно сомневаться в равенстве стиля и образной системы монологов этой трагедии и поэзии декабристов. Но пока что за словом «тиран» еще стоит конкретный и живой образ Наполеона, «престола хищника» («Димитрий Донской», действие I, явление 3), хотя в то же время это — и тиран из стихов Марсельезы: «Tremblez, o tyrans de la terre» и др. им подобных. Специфика стиля такова, что образ, суггестируемый словом, мог расти и изменяться вместе с историческим бытием. Он и изменился.

Прошло всего два года после оглушительной политической демонстрации, в которую превратились первые представления «Димитрия Донского», и тема и стиль этой гражданской трагедии были повторены Федором Федоровичем Ивановым, довольно известным драматургом этого времени, но с применением уже не к внешней политике, а к внутренней. В 1809 г. он издал свой перевод трагедии «Роберт, или атаман разбойников»; это был перевод французской переделки «Разбойников» Шиллера. Выбор пьесы знаменателен. На сцену она не была пропущена в течение нескольких лет. Совсем была запрещена к постановке оригинальная трагедия Иванова «Марфа Посадница», изданная в том же 1809 г. Иванов использовал в ней тему карамзинской повести совершенно вольно. Зато он близок к манере «Димитрия Донского» Озерова. При этом «Марфа Посадница» — трагедия вольнолюбивая, политическая и радикальная. В ней прославлена борьба за свободу русских героев-республиканцев против тирана — Ивана III. В этом самое главное. У Озерова тиран — чужеземец, и борьба против него — это борьба за независимость отечества. У Иванова тиран — русский царь, и борьба против него — это борьба за политическую свободу. Между тем весь словарь, вся сумма формул и политических призывов остались прежними. Пафос национальных битв обернулся своей более глубокой стороной и стал пафосом битв за свободу. Декабристская политическая поэтика оказалась, в сущности, сконструированной.

«*Отчизны* славные *сыны* неустрашимы... *Граждане* Новгорода» — так языком якобинского патриотизма обращается посадник к новгородцам в начале трагедии, в сцене, аналогичной по содержанию начальной сцене «Димитрия Донского». «Чего нам от царей вселенных дожидаться?..» — вопрошает Марфа, презирающая царского посла, так как он «змиею приобык пред троном изгибаться». «Закон есть вольности твердейшая ограда», говорит она, опираясь на типично декабристское представление о законе, отразившееся и в пушкинской «Вольности».

Трагедия Иванова написана с явным воспоминанием «Вадима Новгородского» Княжнина. Как и Княжнину и потом декабристам, Иванову было свойственно представление о древней Руси как о свободной патриархальной республике и о самодержавии как силе, чуждой исконных народных прав и традиций, наносной, новой. При этом именно Новгород представлялся последним оплотом русской свободы как родина героев-граждан. Как и Княжнин и декабристы, Иванов как бы говорит своей трагедией: свободная Русь рождала своих Брутов и Катонов; освобожденная от тиранов Россия вновь будет рождать их.

Марфа говорит:

> Вадим, чья *кровь* лилась ручьями *за свободу*,
> Кто, жизни не щадя, берег ее *народу!*
> Будь мне свидетелем из райских мирных стран,

Люблю ли *славу* я и *благо сограждан*,
Я *кровью* то моей запечатлеть готова,
И *вольность или смерть*, нет рока мне иного.

«Вольность или смерть» — это ведь знаменитое «La liberté ou la mort».

Вся трагедия пересыпана сентенциями совсем декабристского звучания:

Свободны будут ввек достойные свободы,
А в рабстве дни влекут порочные народы.

Или:

Но для отечества великой жертвы нет:
Пускай умрет мой сын — лишь вольность пусть спасет!

Подлец и предатель Михаил говорит в трагедии то, что полагалось говорить сторонникам «мирной» жизни при самодержавии. Характерен и диалог Иоанна III с Марфой, напоминающий диалоги героев Княжнина, Росслава и Вадима, с царями:

Иоанн

Свободно подданны живут в моей стране;
Их счастье моего дороже, Марфа, мне;
Рабов я б не хотел владыкой называться:
Не знает раб любить, он знает лишь бояться;
Новград во мне найдет нежнейшего отца,
И первые лучи от княжеска венца,
Борецку осветят величием и славой.

Марфа

Гражданки вольной что льстить может под державой?
В свободе кто возрос, кто волею дышал,
Кто все, что мило есть, за вольность потерял,
Кто прахами детей, супруга прахом клялся
Свободу век хранить, и тот чтобы ласкался
Названьем царского любимого раба!
Свободу заменить держава царств слаба.
Борецкая у ног... Борецкая рабою...

Иоанн

Не льстися, Марфа, ты, не льстись пустой мечтою,
К спасенью Новграда чтоб способы иметь,
Что можешь ты одна?

Марфа

Свободной умереть.

Наконец, чрезвычайно характерны хоры народа в «Марфе» Иванова. Это уже совсем готовая декабристская лирика. С другой стороны, это массовые песни-оды в духе Марсельезы или «Прощальной песни» М.-Ж. Шенье. Вот, например, хор народа, открывающий трагедию:

Глас, любезнейший народу,
Гнусна рабства грозный враг!
Глас, вещающий свободу,
И тиранам гордым страх!
Век по стогнам раздавайся
И свободу здесь тверди,
В сердце вольном отзывайся
И блаженство нам блюди.
Мы, славянские потомки,
Славу предков сохраним;
Их деянья чудны, громки
И уставы свято чтим.
Пусть в ужасной злобной доле
Вечно стонет тот из нас,
Кто неволю сладкой воле
Предпочтет хотя на час.

Этот хор сопровождается «звоном вечевого колокола»; нужно ли напоминать, что новгородское вече и вечевой колокол — это один из основных образов в революционной символике декабризма. Не менее типичен другой хор — военный:

Пойдем, друзья! Знамена веют
Врага свободы за стеной;
Венки лавровые нам зреют
Над Иоановой главой.
Он ваших жен и чад любезных
Цепями хощет отягчить;
Да гибнет враг в мечтаньях вредных
И гибель всех подвластных зрит.

Это «Пойдем, друзья» и «Да гибнет» — не походят ли на «Marchons, marchons, qu'un sang impur abreuve nos sillons» так же как «он ваших жен и чад любезных» — на «Ils viennent jusques dans nos bras égorger vos fils, vos compagnes?»

Я не буду сейчас останавливаться на других гражданских трагедиях начала XIX в. «Марфа Посадница» достаточно удостоверяет, что стиль и система политических образов поэзии декабристов начали складываться уже в 1809 г. в процессе развития национально-освободительного подъема 1800-х гг., приводившего к революционным выводам.

Дальнейшее и быстрое развитие данного идейного и поэтического круга падает на 1812 г. Поэзия этого года проходит под знаком патриотизма, и, что важно в данной связи, подлинный патриотизм в этот решающий момент оказывается патриотизмом освободительным. В известной двухтомной книге «Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году», изданной в 1814 г., собрано 151 стихотворное произведение времени Отечественной войны. Здесь представлено множество авторов весьма различного толка. Немало в этом сборнике казенной псевдо-патриотической чепухи, фальшивых стишков весьма низкого идейного и художественного уровня. Но, на ряду с официально-помещичьими одами и отталкивающими подделками под «народный склад» в духе растопчинских афишек, мы видим здесь серьезные стихи, чрезвычайно показательные в смысле формирования декабристского политического мировоззрения и декабристской поэтики.

Совсем реакционный характер имеет официальная ода, написанная в духе XVIII в., «На истребление врагов и изгнание их из пределов любезного отечества», Павла Ив. Голенищева-Кутузова, прославившегося изуверскими доносами на Карамзина. Его понимание войны — реакционно-помещичье.

Кремлевы стены знамениты.
Тебе ль, тебе ль их колебать?
Они кровьми *Дворян* омыты,
На них священная печать
Блаженства нашего и славы;
Кровьми начертаны уставы
Любви и верности к царям...

Не менее определенны взгляды и стиль престарелого Д. Горчакова:

Усердье зря своих сынов,
Твой царь к ним нежность усугубит;
Он зрел в нашествии врагов,
Как Росс своих монархов любит.
Он видел, как дворянский род
За веру, за царя, народ,
Взгорел простерть к оружью длани,
Именье, кровь на жертву нес,
Как к пиршеству, летел ко брани.
Презря жен, дщерей, токи слез,

Между тем подобные прямолинейные, твердолобые и литературно-архаические тулумбасы не могли устраивать даже само правительство, царя и его приближенных, которым было удобнее иметь дело с неопределенным и законопослушным либерализмом арзамасских преуспевающих юношей, вроде Дашкова, Уварова, Блудова, чем с откровенной реакцией, и которые предпочитали изысканные формы русского ампира старозаветному классицизму. Царь апеллировал в 1812 г. к гражданским и патриотическим чувствам народа и обещал, лицемерно и неопределенно, блага свободы народу, вовлекаясь обманно в общий поток политического, а не только военного подъема. Таким же образом официальные поэты, более молодые и гибкие, чем тупица Голенищев, включали в свои стихи 1812 г. гражданские мотивировки и темы. Язвицкий говорит в «Стихах, писанных по прочтении известия... кн. Голенищева-Кутузова от 28 окт. из г. Ельни»:

Спокойся все Славянов племя
И жди с терпением премен!
Приидет вожделенно время,
Скорбящих разрешится плен!
Все злополучные народы,
Лишенные драгой свободы,
Объимут благо и покой...

Здесь, в казенной оде, и нечто вроде обещания свободы народам, и национальный пафос: «Славянов племя», «Но се уж близок век златой. Он в наших громах зародился», пророчествует Ив. Кованько («Ода на бегство Наполеона» и т. д.). Слова «отечество», «свобода», даже «тиран» усваиваются поэзией 1812 г. даже в ее «законопослушном» крыле.

Кто спас *отечество* от бед?
Кто защитил его *свободу*?
Кто славу возвратил *народу*?

Кто же? — Кутузов, «Щит твердый, верный росска Трона» (А. Аргамаков. «Ода на изгнание врага»). Это была социальная, политическая мимикрия правительственной поэзии перед опасностью «внутреннего врага». А «враг» этот поднимал голову в боях за отечество и в песнях об этих боях, может быть, иногда сам еще не понимая, что он не просто патриот, а и свободолюбец. Да ведь подлинный патриотизм и был свободолюбием, особенно в ту пору; и ведь якобинцы называли истинных революционеров добрыми патриотами. Слова «отечество, отчизна» вызывали биение сердца именно больше всего у свободолюбцев. Реакционное правительство вовсе не стремилось к превращению войны армии специалистов в народную войну. Мощный призыв народа к оружию и к мести насильникам — это был лозунг именно народной войны, лозунг вооружения народа. Так пошло и далее. Официальная литература если и призывала громы войны, то в плане уничтожения французов как народа нечестивцев, а более всего проповедовала тишину и спокойствие, надеясь на социальное успокоение. Наоборот, радикальная поэзия проповедовала упоение боев, славу оружия, мужество войны, пробуждая тем самым священную тревогу в сердцах граждан и воспитывая в них воинов свободы. Так, поэзия свободолюбцев, вообще стремившаяся к героике темы и к напряженности величественного гражданского стиля, стала воинственной, и, например, пушкинские военные стихи 1820—1821 гг. звучали несомненно в радикально-политическом плане, были декабристскими стихами. Характерно, например, стихотворение:

Мне бой знаком — люблю я звук мечей;
От первых лет поклонник бранной Славы,
Люблю войны кровавые забавы,

И смерти мысль мила душе моей.
Во цвете лет, свободы верный воин,
Перед собой кто смерти не видал,
Тот полного веселья не вкушал
И милых жен лобзаний не достоин...

Сюда же относится и стихотворение «Война» («Война! Подъягы наконец...») с такими стихами:

Родишься ль ты во мне, слепая славы страсть,
Ты, жажда гибели, свирепый жар героев?

с напряженным словарем героики и пафоса (вспомним Гнедича) и с прославлением мужества битв. Сюда же относится, отчасти, и стихотворение «Дочери Карагеоргия».

Эта военная патетика получила особое развитие именно в поэзии 1812—1813 гг., в непосредственном сочетании с патетикой патриотической и свободолюбивой. В стихах ряда поэтов эти мотивы органически слиты. Вот, например, стихотворение Востокова «К россиянам. Дифирамб». Пафос стихотворения — борьба за свободу против угнетения. Стиль его — тот величественно героический, напряженно пафосный и притом *гомеровский* стиль, который культивировал Гнедич.

Година страшных испытаний
На вас ниспослана, Россияне, судьбой.
Но изнеможете ль во брани,
Врагу торжествовать дадите ль над собой?
Нет, нет! еще у вас оружемощны длани
И грудь геройская устремлена на бой,
И до конца вы устоите,
Домов своих, жен, милых чад к защите,
И *угнетенной* днесь Европы племенам
Со смертью изверга *свободу* подарите:
Свой мстительной перун вручает небо вам.

И ниже:

Друг человечества! Ты должен был извлечь
Молниевидный свой против злодея меч
И грозное свершить за всех людей отмщенье.
Ты верный свой народ воззвал —
И мирный гражданин бесстрашный воин стал.

Другое стихотворение — «Прощание с 1812 годом» — Востоков заканчивает обращением к Александру:

Мир, мир Европе возвратишь,
И с человечества спадут постыдны узы;
Оно из рук твоих назад свои права
Приимет, как из рук благого божества,
И выше звезд твое поставят имя Музы,

т. е. он призывает время свободы человечества — в каком смысле? Не аналогично ли этому призыванию более определенное, написанное через семь лет, пушкинское: «Увижу ль, о друзья...»

Еще более характерны стихи 1812 г. Воейкова, в то время связанного с передовой поэтической молодежью. В них образная ситема вольнолюбивого патриотизма приближается к декабристской поэзии, включая типические ораторские интонации. Но особо следует отметить одну специфическую черту. Патриотическая тема ставит перед Воейковым вопрос не только о национальной свободе, но и об особом национальном характере. Здесь именно зарождалось представление о воинственных славянах, о северных героях, суровых, но самоотверженных, которое жило еще долго потом. Огромно значение появления этого представления не в плане анализа самого образа, а в плане методологическом. Важно было то, что

героика войны и свободы получала национально специфическую окраску. Тем самым падал универсализм форм «высокого», построенных классицизмом в условно античном стиле. Тем самым выдвигалась проблема индивидуальности уже не человека, а народа, страны, — и человек получал определение не только как homo sapie и даже не только как эмоциональный конгломерат настроений, а определение частное и объективное, по отношению к его внутреннему миру внешнее, определение национального типа.

До тех пор, пока прекрасное обязательно мыслилось в образах античности, умноженных на стиль Людовика XIV, пути к объективному обоснованию человека как образа не было. Не дали этих путей и эмпирические открытия Державина. Не дали их попытки писать, например, сказочно-богатырские поэмы «в русском духе», поскольку в них не было главного, русского духа, т. е. понимания специфичности каждой национальной культуры, не внешней, а внутренней, в складе характера. Это понимание появилось в развитом гражданском романтизме.

Конечно, в этом большом процессе Воейков со своими стихами 1812 г. не является открывателем, начинателем, не составляет этапа; история внедрения национального колорита начинается в русской поэзии до Воейкова и помимо него. При этом важно то, что это внедрение (если не говорить о поверхностной внешней стилизации) возникает именно в политической и именно в радикальной поэзии. Замечательным и поистине новаторским произведением в этом отношении была, например, неоконченная поэма Радищева «Песни древние». О Воейкове же стоит упомянуть лишь потому, что его стихи симптоматичны в данном смысле и в данной связи; они удостоверяют что проблема национального колорита в поэзии возникала в той же связи с национально-освободительным пафосом войн против Наполеона, как и проблема вообще гражданского революционного стиля в поэзии.

В стихотворении «К отечеству» Воейков писал:

О русская земля, благословенна небом,
Мать бранных Скифов, мать воинственных Славян,
Юг, запад и восток питающая хлебом.
Коль выспренний удел тебе судьбою дан!
Твой климат, *хлад и мраз*, для всех других столь грозный,
Иноплеменников изнеженных мертвит,
Но крепку Росса грудь питает и крепит.
Твои растения не мирты — дубы, сосны;
Не злато, не сребро — железо твой металл,
Из коего куем мы плуги искривленны
И то оружие, с которым сын твой стал
Освободителем Европы и вселенны...
О Росс! *вся кровь твоя Отчизне;* довершай!
Не Риму, праотцам великим подражай;
Смотри, перед тобой деяний их зерцало:
Издревле мужество *Славян* одушевляло...
За *независимость* все, все мы ополчимся,
Или смирим твою неистовую спесь,
Иль ляжем все костьми; тебе ж не покоримся.
Мамай с ордой татар, как волк на верный лов
Зубами скрежеща, бежит из ныриц гладный;
Но *развернув хоругвь свободы*, на врагов
Димитрий с громами — и варвар кровожадный
Нашел не добычу — а вечный срам и смерть.

Как видим, здесь поэт пытается создать комплекс представлений и о природе и о характере народа страны славян, причем этот комплекс спаян с терминологией освободительной борьбы и с темой битв.

Нечто аналогичное видим мы и в стихах Воейкова «Князю Голенищеву-Кутузову-Смоленскому».

О! будь благословен верховный вождь вождей,
Завоевавший гроб священныя свободы,
Расторгший рабства цепь и сокрушивший бич!
Тебе со плесками воскликнули народы;
Тебе звук арф, глас труб, торжеств и славы клич;
Ты не отечества — вселенныя спаситель...
и т. д.

«Священная свобода», «расторгший рабства цепь и сокрушивший бич» (ср. «Покорствуя бичам»), «спаситель отечества», «народы» — и усиления: «звук арф», «глас труб», «торжеств и славы клич».

Нет необходимости останавливаться на других аналогичных стихах. Сходно с Воейковым рисует Ф. Ф. Иванов (автор «Марфы Посадницы») героический характер Росса («Песнь великому вождю героев»). У него спаситель свободы стран — не царь и не дворяне, а русский народ. И он говорит о тиранах и рабах. Он славит радость победы с мстительным восторгом в напряженном гражданском стиле:

Усеялись поля несчетными телами,
Пирует черный вран, играют псы костями
Воителей твоих, вождей.

Или в стихотворении «На разрушение Москвы»:

Вражда! вражда! кровава брань
И гнусных полчищ истребленье.

И тут же: «Не встретишь здесь рабов, — влечешь их сонмы ты» — в духе сентенций, характерных для всего этого стиля и играющих роль лозунгов, бросаемых в толпу народным трибуном.

Дм. Глебов пишет в стихах «Чувствования русского в Кремле». И здесь опять: «Отечество... оно ко брани нас влекло», и снова: «Отечества сыны», и «*Освободя народ* от сонмища неверных, за *целость чуждых прав царь* Россов меч извлек...», и «Или достойный мир, *народам всем свобода, иль непрерывная кровавая война...*»

Таким образом, и в трагедии, и в патриотической военной поэзии оформлялась та система поэзии, которая выявилась впоследствии как декабристская и оформлялась в связи с подъемом национально-освободительного пафоса еще в годы наполеоновских войн. Пушкинское «К Лицинию» поэтому выросло на органической и подготовленной почве. Насколько Пушкин усваивал традицию патриотической поэзии, сыгравшей для него роль преддекабристской поэзии, видно из центрального эпизода «Воспоминаний в Царском селе», включенного в эту традицию. Ода эта начинается в духе романтизма Жуковского. Затем в ней переплетаются черты стиля Жуковского с реминисценциями Державина (и державинского Оссиана). Но вот — тема 1812 г., и побеждает поэзия воинственного патриотизма, поэзия гражданская:

Страшись, о *рать* иноплеменных!
России двинулись *сыны;*
Восстал и стар и млад: летят на дерзновенных,
Сердца их *мщеньем* возжены.—
Вострепещи, *тиран!* Уж близок час паденья!
Ты в каждом ратнике узришь богатыря.
Их цель иль победить иль пасть в пылу сраженья
За веру, за царя.
Ретивы кони бранью пышат,
Усеян ратниками дол,
За строем строй течет; *все местью, славой дышат,*
Восторг во грудь их перешел.

Летят на грозный пир; *мечам добычи ищут,*
И се — *пылает брань;* на холмах гром гремит,
В сгущенном воздухе с мечами стрелы свищут,
И брызжет кровь на щит.

Вера и царь встречаются и позднее в стихах декабристского круга. Вера навсегда осталась близка многим из декабристов, и даже царь — конечно, не всякий — не всегда пугал их. Но борьба с тираном у юноши Пушкина сочетается со всей громыхающей патетикой битв, с пафосом мести, не боящимся крови, и поэтическая терминология Пушкина — «рать», «сыны», «мщенье», «тиран», «ратник», «победить иль пасть», «месть», «слава», «восторг», «меч», «брань», «гром», «меч», «стрелы», «и брызжет кровь на щит» — это терминология специфически суггестивная; за ней стоят образы битв за свободу, образы римлян Брута и Катона, а за ними — образы воинов Вальми, — и в перспективе те образы, которые овевали величием будущий подвиг декабристов, образы, облегчившие русским офицерам их трагический подвиг 14 декабря.

1814 г. — «Воспоминания в Царском Селе», 1815 г. — «К Лицинию» и отчасти «Наполеон на Эльбе» и многие строки стихотворения «На возвращение Александра I из Парижа», 1817 г. — «Вольность» — таково созревание гражданской, а затем и революционной поэзии в творчестве молодого Пушкина. И еще в начале 1820-х годов он начинает работать над трагедией о Вадиме в духе Озерова, Ф. Иванова и других трагиков той же традиции. Но вот что здесь важно подчеркнуть: романтический принцип слов-символов, система романтической суггестивности в гражданской поэзии молодого Пушкина, с одной стороны, значительно расширяет и углубляет революционный смысл его общеизвестных декабристских стихотворений, с другой — значительно расширяет круг его стихотворений, которые следует считать декабристскими, политическими, гражданскими. В самом деле, образная емкость, например, «Деревни» или «Кинжала» и им подобных стихотворений значительно больше, чем непосредственный, так сказать, словарный смысл, лежащий на поверхности их текста. Когда Пушкин говорит о кинжале:

Ты кроешься под сенью трона,
Под блеском праздничных одежд, —

то он не просто намекает на Гармодия и Аристогитона. Намек — это прямое, логически точное, математически сухое соотношение двух смыслов, конкретных, ограниченных и определенных. «Но вреден север для меня» — это намек; в нем подразумевается именно данный единичный факт, ссылка Пушкина в 1820 г., факт политически знаменательный, но в данном стихе указанный определенно, без символического расширения. Иное дело «Под блеском праздничных одежд». Речь идет, конечно, о Гармодии и Аристогитоне, но сама история убийства тирана Гиппарха здесь становится символом вообще смелых деяний тираноненавистников как в древности, так и в пушкинской современности. Иначе говоря, сам объект иносказания становится не тем только, что обозначается, а тем также, что выражает более сложный и широкий комплекс. Получается двойная перспектива значений, углубление смысла; слова тянут за собой не узко определенный смысл, а целую систему эмоционально окрашенных и неопределенных в своих множественных возможностях значений. Слова, иногда по видимости нейтральные, звучат как струны, вызывающие в памяти знакомые мелодии, чуть только тронешь их. Но эти мелодии — это не печаль Жуковского, а звуки битв и революций

Когда Пушкин пишет:

Шумит под Кесарем заветный Рубикон,
Державный Рим упал, главой поник закон.
Но Брут восстал вольнолюбивый...

он организует в целую симфонию эти звуки битв и революций; и не только слова-комплексы — «закон», «вольнолюбивый» играют здесь роль символов революции, но и собственные имена из истории гибели Римской республики, овеянные всей системой образов французской революции и поддержанные в своем гражданском, политическом звучании патетическим строем всей окружающей их речи. Патетика громозвучных, усилительных слов «шумит», «державный», «вольнолюбивый», «заветный» — все это патетика гражданского подвига. Ведь и здесь, в своем роде, но как и у Жуковского, слово в меньшей степени означает предмет, объективное бытие, прямой объект называния, чем эмоцию — героическую и гражданскую, чем отношение к предмету, субъективное состояние. Рубикон — заветный, согласно истории, но это объективное обстоятельство не нужно для данных стихов, эстетически, т. е. идейно, не существенно. Существеннее то, что оно выражает преодоление всего заветного. Существеннее то, что оно рождается в эмоциональной среде пафоса. Слово соотносится с гневом, подъемом, дерзанием, величием души, родившим его, более, чем с предметным объектом вне сознания, которого отблеском оно призвано служить. Следовательно, самый язык как орудие поэзии переживается субъективно, и в то же время самый пафос революционных бурь также переживается субъективно, а не как исторический факт народного самосознания или тем более действия. Конечно, это субъективное переживание, в противоположность Жуковскому, дается как коллективное, а не личное; в этом — залог движения этого стиля к объективному бытию. Но и коллективное остается в пределах единства субъективных переживаний. И важно здесь то, что столь явно объективное бытие, как история, в ее конкретности сама по себе не подлежит изображению, а выступает как сумма образов, идейно выразительных и воспринимаемых на плоскости современности. Углубление смысла идет не по линии исторической перспективы, а по линии перспективы эмоционально семантической. Отсюда и то, что римские Кесарь и Брут (прямо названные), греческие Гармодий и Аристогитон (подразумеваемые), греческие Аид и Эвменида, слово христианской символики «апостол» и романтический символ «Твоей Германии» — все это переплетается и сплетается в единый комплекс, не исторический, конечно, и говорящий о пафосе будущего скорее, чем о пафосе прошлого. И все эти собственные имена таким же образом сплетены с непосредственно эмоциональными символами, в частности эпитетами, расположенными в двух конкретных рядах, знакомых нам еще по «Смерти поэта» Лермонтова. «Бессмертный», «свобода», «страж», «карающий», «закон», «праздничный», «горделивый», «святой» и т. д. — это один ряд; «позора», «обиды», «проклятий», «злодей», «исчадье мятежей», «злобный», «презренный», «мрачный», «кровавый», «уродливый» и т. д. — другой ряд. Будь ли то эпитет-прилагательное или существительное, фактически использованное как эмоциональный эпитет, — эти слова образуют вместе с указанными выше словами-комплексами лирическую тональность произведения, воплощают его тему; а тема его — гражданский подъем, гнев и любовь к свободе.

Существенным отличием стилистической манеры гражданского романтизма от манеры Жуковского является ее прямая оценочность. Жуковский, скептик и пассивист, ничего не утверждает, ничего не отрицает; он изображает. Наоборот, гражданский романтизм несет в себе глубокую веру в свой, пусть неопределенный, но все же несомненно революционный идеал. Он славит одно (свободу, мужество, отечество) и хулит другое (тиранию, слабость), и его любовь и его ненависть, оставаясь в пределах субъективных определений и выражений, воплощаются в его стиле, отчетливо оценочном, вплоть до светотени контрастно сопоставленных

рядом слов-символов. Сама по себе прямая, открыто заявленная, резкая в своей исступленности, доведенная до пределов выражения оценка объекта была в ту эпоху фактом мужества и свободы. В век, когда официальная идеология была идеологией смирения, когда ведущая идеология в культуре (карамзинизм) была идеологией пассивности и морально-идейного равнодушия, — смелость судить, осуждать и прославлять идеи была актом, действием, политическим поступком революционизирующего значения. Когда поэт говорил об одном: презренный, мрачный, уродливый, а о другом: святой, карающий, бессмертный, — он брал на себя роль судии-гражданина, решающего судьбы идей свободно и тем более смело, что он выступал как носитель субъективного суда. «Я», автор, герой, стоящий за каждым вообще стихотворением поэзии всех времен и народов, здесь выступал не как выразитель народного сознания; он ведь романтик, он личность; но он выступал и не как комплекс только личных психологических интимных состояний, не выходящий за пределы частной жизни и печальный в своей неспособности судить и оценивать, как это было у Жуковского. Он стоял за стихами, как свободный дух (именно дух, а не объективно обусловленный человек), рвущий запреты и бурно выражающий свое суждение о жизни. Этот образ, органически построенный всей системой стиля гражданской поэзии, и у Пушкина — образ, политически обоснованный, революционный уже в силу своей свободы и напряженности оценок, независимо от того, говорят ли стихи прямо о политике или нет, как, например, в стихотворении «Дочери Карагеоргия».

Этот герой-свободолюбец может не только мечтать о революции; он может любить женщин, может веселиться и славить вино, — и он все-таки остается свободолюбцем. И свобода любви, своеобразный разгул чувств, свобода жизненного идеала (вспомним, что речь идет о времени официального ханжества, насаждаемого полицейскими мерами) включаются не в программу, но в образно-эмоциональный тематический комплекс вольнолюбивой поэзии. Так это было и у Пушкина, и у молодого Языкова, и у других; вакхические мотивы и мотивы любви именно в данной их интерпретации нерасторжимо переплетаются с мотивами вольнолюбия, вернее — составляют их органическую часть.[1]

Таким образом и следует расширительно толковать понятие гражданской, вольнолюбивой, декабристской лирики у молодого Пушкина. При этом дело здесь обстоит так: в данной системе стиля (а она воплощает данную систему мировоззрения) слова звучат и значат расширительно, символически. Одно слово иногда освещает весь текст изнутри, включает окружающий текст в комплекс бурных стремлений свободного духа. И вот не только послание Всеволожскому — это декабристские стихи, но и «Веселый пир». Не даром оба стихотворения связаны с представлением о «Зеленой Лампе». Первое из них, написанное в тоне легкого дружеского послания, начинается так:

Прости, счастливый сын пиров,
Балованный дитя свободы!
Итак, от наших берегов,
От мертвой области рабов,
Капральства, прихоти и моды
Ты скачешь в мирную Москву...

И тому, что здесь славится «дитя свободы» и осуждается область рабов, не мешает нимало ни цыганка со своими плясками и песнями и сладострастьем, ни Киприда и Вакх, о которых идет речь дальше. Все

[1] Об этом говорится в неизданной работе Г. П. Бердникова о поэтах-декабристах.

помнят «Веселый пир» — изящное восьмистишие, славящее, казалось бы, совсем не героическое времяпрепровождение. Но вспомним начало:

Я люблю веселый пир,
Где веселье председатель,
А *свобода*, мой кумир,
За столом *законодатель*.

И вот свобода, кумир певца, окрашивает все стихотворение, потому что это слово окружено ореолом значений и пафоса, потому что оно — символ и знамя, оно определяет тональность всей вещи. А ведь заданная тональность в данной романтической системе определяет восприятие и всех остальных слов, так как слова сами по себе в этой системе зыбки, многозначны, и в них выступает на первый план не твердо определенное предметное значение, а эмоционально-идейные их обертоны. А тут еще не только *свобода*, но и *кумир*, противопоставленный официальным кумирам, и *законодатель* — опять слово, политически суггестивное. И вот пирушка становится не просто попойкой, а свободным проявлением буйства молодого духа небольшого кружка посвященных, небольшого, ибо посвященных мало, мало избранных, пламенных и свободных, — и пусть удалятся соглядатаи и «чернь».

Одновременно с цитированными только что стихотворениями Пушкин написал послание к Юрьеву и восьмистишие «Уединение». Это восьмистишие — перевод эпиграммы Арно, так сказать «пустячок», игрушка молодого гения. А все-таки и в нем, в переводе, Пушкин верен своей манере этих лет. Он начинает:

Блажен, кто в отдаленной сени,
Вдали тиранов и невежд
Дни делит меж трудов и лени,
Воспоминаний и надежд.

«Вдали тиранов и невежд» опять взрывает весь «внешний смысл» стихотворения, делая его как бы интимным признанием свободолюбца и вновь и вновь вызывая в сознании читателя тех дней воинственные призраки республиканских идеалов. А «лень», столь часто появляющаяся именно в стихах данного круга поэтов, — это ведь опять признак вольного поэта, сына вдохновения, романтического гения, признак поэта того характера, политический смысл которого не вызывает сомнения.[1] И даже буйное и не совсем печатное послание к Юрьеву с его культом плотских радостей и «безнравственных» забав — тоже «декабристское» стихотворение, и не только потому, что символика свободы овевает его, для чего достаточно и одного слова, не только из-за намека на «Зеленую Лампу», но и из-за прославления человеческой молодости, счастья, из-за общей тональности стихов, открыто, торжествующе дерзновенной, «безнравственной», разгульной.

Здорово, рыцари лихие
Любви, *свободы* и вина.
Для нас, союзники младые,
Надежды лампа зажжена...

Нет необходимости приводить много других примеров. Приведенные относятся к 1819 г., «Птичка» написана в 1823 г., — и все еще это декабристские стихи, это своего рода гимн свободе; для Пушкина-романтика и свобода — ведь это чувство и тоска, надежда и пафос, а не рациональное объективное понятие. Об этом именно чувстве и говорит стихотворение. И все в нем — символ и романтическое иносказание. И *чужбина* в первом стихе — не только намек на ссылку поэта, а эмо-

[1] «Вдали тиранов и невежд» — таков черновой текст; печатный, видимо, дает замену для цензуры: «Вдали взыскательных невежд».

ционально-образное обозначение вообще положения задыхающегося под гнетом человека. Отсюда в «Птичке» и стихи:

Я стал доступен утешенью;
За что на бога мне роптать...

Это не биографическая деталь — тоска по родине именно Пушкина, как человека; это символ высоких стремлений к свободе; и восьмистишие завершается острием, вскрывающим все:

Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!

Один современник-иностранец, явно передавая русские отклики на поэму «Братья-разбойники», формулируя понимание ее русскими читателями, писал: «Не является ли именно эта живая любовь к независимости, столь яркая печать которой свойственна поэзии Пушкина, тем, что привлекает читателя сочувственным обаянием? Пушкина любят всей силой любви, обращенной к свободе. И в двух разбойниках влияния этого достаточно, повидимому, чтобы скрыть безнравственность сюжета. Без сомнения, в стихе «Мне душно здесь... Я в лес хочу» заключено глубокое политическое чувство».[1] Об этом же стихе поэмы «Московский Телеграф» писал, что он приводит в трепет. Выходит так, что стих «Мне душно здесь... Я в лес хочу...» был воспринят русской молодежью как политический призыв.

В самом деле, так именно умели читать тогда, так и писали. Вспомним, как это подчеркнуто у Пушкина:

Он умирал, твердя всечасно:
Мне душно здесь... Я в лес хочу...

Но это совсем не намек, не аллегория, не аллюзия. Здесь нет логически прозрачного подразумевания. Ведь не может же лес служить аллегорией свободы. Не в этом дело, а в том, что эмоциональная напряженность этих стихов выражала именно мучительную тоску по воле, в том, что манера, стиль гражданского романтизма строился на зыбких и огромных смыслах, присоединенных к слову как к своему отдаленному эхо, что слово в данной системе значило гораздо больше, чем в лексиконе, что сама тема свободы переживалась субъективно и воплощалась как чувство, как пафос, который можно лишь отблеском выразить в слове, а не сказать о нем прямо.

П. А. Вяземский писал А. И. Тургеневу 20 января 1821 г.: «Мои слова — зерна: сами собою ничего не значат, но, вверенные почве производительной, они могут приготовить богатую жатву». А через год, 30 января 1822 г., он писал ему же: «Образ политических мнений невольно отзывается и в образе излагать мысли свои и не политические».[2] Через много лет, в 1875 г., тот же Вяземский нашел слово, обозначающее включение либеральных идей в старинные стихи, как будто бы совсем не говорящие о политике; эти идеи «подчувствуются».[3]

Если подойти с этой точки зрения, скажем, к «Братьям-разбойникам», вся поэма оживет и начнет звучать чрезвычайно напряженно в смысле политической эмоции, о которой в ней, собственно, и идет речь, хотя «внешне» речи о ней совсем нет.

---

[1] I. M. Chopin. Статья в «Revue Encyclopédique», 1830, t. 45. См. В. П. Закруткин. «Братья-разбойники» Пушкина. Уч. Зап. Ленинград. инст. им. Герцена, 1937, т. VII, стр. 123.

[2] «Остафьевский архив кн. Вяземских», 1899, т. II, стр. 143—144 и 242.

[3] «Хроника недавней старины», 1876, стр. 302.

Еще раз подчеркиваю: в том, что я пытаюсь изложить, нет никаких пунктов соприкосновения с известными попытками вычитывать у Пушкина различные аллегорические иносказания (вроде теории о том, что в «Египетских ночах» идет речь о декабристах). Наоборот, я отрицаю в приведенных мною примерах аллегорию. Аллегория заменяет одно определенное представление другим, условным; аллегория условно заменяет, в сущности, одно слово другим (надежда — якорь). Здесь же замены нет. Пушкин не подразумевает под словом «лес» слово «свобода»; он вообще не подразумевает свободу и вообще ничего не подразумевает. Он стремится выразить субъективный комплекс такой силы многогранности, емкости, что он не берется, не может, не считает нужным назвать его, дабы не обузить, не рационализировать, не объективировать его. И те слова, которые должны вызвать в читателе ответный комплекс, — единственные, которыми Пушкин может добиться этого, а вовсе не заменяющие или что-то скрывающие. Здесь Пушкин — романтик, выражающий, осуждающий и славящий, но не объясняющий. Чувство свободы и титанические образы свободы — опять-таки образы того же чувства, это его проповедь. Потом придет мысль о чувстве, придет мысль, объясняющая чувство, придет мысль о том, что есть объективный мир вне чувства и что самое чувство — не только переживание, но и объективный факт. Разрешая проблемы, поставленные этой мыслью, Пушкин решит проблему реализма.

Пушкин в начале своего творческого пути осуществил принципы обеих ветвей русского романтизма 1800—1810 гг. — и психологического романтизма Жуковского и гражданского романтизма преддекабристского и декабристского толка. Само по себе объединение обоих этих путей романтизма в творчестве юного Пушкина было проявлением независимости гения, проявлением той тенденции к слиянию всего наиболее передового и ценного, что было в литературе до него, которая всегда отличала Пушкина и впоследствии. Если принять при этом во внимание, что в то же время, с 1815 по 1820 г., Пушкин органически усваивает завоевания Батюшкова, что он уже в это время сближается в отдельных чертах с Крыловым, что он несомненно учитывает и опыт французских поэтов XVII—XVIII вв., то картина получается еще более ясная. Правда, поскольку смысл творческих побед Батюшкова в сущности близок к положительному содержанию искусства Жуковского, основу поэтической работы Пушкина до 1820 г. составляет все-таки объединение школы Жуковского и гражданского романтизма. Впрочем, следует отметить, что это объединение не было в данный период доведено Пушкиным до конца. Лишь в малой степени элементы обоих типов раннего русского романтизма могут объединиться в это время в пределах одного стихотворения. Как правило, они существуют в различных стихотворениях, написанных, однако, в одно и то же время и вперемежку. И все же даже существование их в пределах единого творческого процесса одного поэта было творческой победой немаловажного значения. В самом деле, до Пушкина даже такое объединение не было осуществлено. Жуковский был и оставался чужд гражданскому романтизму даже в своих военно-патриотических стихах. «Певец во стане русских воинов» — более лично психологическая элегия, чем гражданское стихотворение, как его понимает будущая декабристская поэзия; интимные, «домашние» эмоции дают основной тон этому превосходному произведению. В прекрасном послании «Князю Смоленскому» характерно, что героем является не нация, а именно личность, и личный тон пронизывает все стихотворение. Индивидуальный оттенок имеет и послание к Александру I. Конечно, и Жуковский не мог в годы войны остаться совсем в стороне от гражданской тематики. И в указанных стихотворениях и еще в «Песнях барда над гробом сла-

вян-победителей» (1806) мы найдем граждански-патриотические ноты, неизбежно звучавшие в духе освободительного подъема, но не эти ноты определяют основной характер произведений. То же в еще большей степени относится к Батюшкову, единственное стихотворение которого на тему боенно-патриотического подъема («К Дашкову») имеет подчеркнуто личный, психологически-интимный характер.

Попытку писать не только в граждански-патетическом стиле, но и в манере Жуковского сделал Гнедич (см., например, «Дружба» 1810 г., «Осень» 1819 г., «Приютино» 1820 и др.); у него есть даже стихотворения, пытающиеся вместить обе манеры в пределах единого текста, например, «К провидению» 1819 г., «К другу» 1819 г. Эти опыты, повидимому, могли сыграть свою роль и в движении Пушкина, хотя они пришли слишком поздно. Всё же попытки Гнедича не систематичны, не последовательны, не доведены до ясности. Подлинным собирателем русского романтизма был молодой Пушкин.

Однако все же, несмотря на разнообразие применений романтического метода, несмотря на объединение путей Жуковского и гражданской поэзии, творчество Пушкина до 1820 г., а в значительной части и далее, на юге, оставалось замкнутым пределами романтизма, его мировоззрения и стиля. Романтический субъективизм был свойственен ему по преимуществу в обоих его течениях—и лично психологическом и социально-героическом—так же, как связанный с ним метод преодоления «внешней» предметной действительности, как истолкование поэзии и вообще культуры в качестве особой сферы, парящей над объективным миром. Отсюда же и невозможность вместить объективный мир в «духовную» сущность слова, следовательно — субъективная семантика. Отсюда — в глубокой связи с ограниченностью революционного сознания, чуждающегося демократической стихии, отсутствие историзма, отрыв эмоции и мысли свободолюбца от «неразумной» и неукоснительной закономерности жизни народов, характерные для всей декабристской поэзии; вспомним, например, «Думы» Рылеева.

Следовательно, творчество молодого Пушкина не было и не могло быть просто первым наброском его будущего реалистического творчества, и развитие Пушкина как поэта, протекавшее органически и без крутых переломов, не было прямолинейным. В творчестве Пушкина, начиная с 1820 г., накапливались идейные и стилевые материалы для будущего перехода его на позиции реализма, осуществленного в основном в Михайловском, около 1825 г; в свою очередь эти материалы возникли из развития тех начал, которые были основными для Пушкина еще до 1820 г. Иначе говоря, выход из романтического мировоззрения в творчестве Пушкина был обусловлен развитием именно романтических начал его. Именно потенции, заложенные в гражданском романтизме, в специфическом их развитии, привели к крушению романтизма изнутри. При этом оказались потребны для построения нового стиля, обнаружившегося в самом романтизме, и психологические открытия стиля Жуковского.

И. ЭЙГЕС

ПУШКИН И ЖУКОВСКИЙ

1

мена Жуковского и Пушкина вполне закономерно как противопоставлять, так и сопоставлять. В первом случае утверждается, что родоначальником национальной самобытной русской поэзии является именно Пушкин, а не его старший современник Жуковский, оказавший, однако, весьма большое влияние на развитие русской поэзии. Во втором случае утверждается то крупное значение, какое поэзия Жуковского имела для роста гения Пушкина.

Задачу настоящей работы составляет попытка наметить разработку именно этой подтемы, которая, в противоположность первой, и в принципиальном и в фактическом отношениях предстает в литературном сознании еще недостаточно определенно и четко, поскольку не было специальной работы по этому вопросу. Но без разработки во всей полноте вопроса о значении поэзии Жуковского для Пушкина в изучении последнего остается существенный пробел, моментами весьма остро ощущаемый.

При полном и изначальном расхождении творческих методов и задач обоих поэтов, связь поэзии Пушкина с поэзией Жуковского, тем не менее, вполне ощутима; ее проявления обильны и разнообразны, нередко весьма существенны. Она проходит в том или ином виде с самого начала и до самого конца творческого пути Пушкина. Длительная связь с поэзией Жуковского несомненно находила себе подкрепление, на всем продолжении творческого пути Пушкина, в личной дружбе с Жуковским — в воздействии на Пушкина самой поэтической личности Жуковского. При различии же общего характера поэзии того и другого, Пушкин иногда сознательно противопоставлял свои творческие методы и задачи методам и задачам Жуковского. Та роль, какую сыграл Жуковский как поэт для Пушкина, происходила не только от размеров его поэтического дарования, которое уже было выражено полно и ярко, когда Пушкин-лицеист только вступал в ряды русских поэтов, но и от самого художественного направления поэзии Жуковского.

Оба поэта неуклонно развивались — один замедленным, порою несколько вялым, другой всегда необычайно быстрым, бурным темпом — в двух несходных, даже противоположных направлениях. Пушкин — основоположник великой русской реалистической литературы. Жуковский — наиболее полный, наиболее глубокий и последовательный представитель романтизма (немецкой школы) в русской поэзии XIX в., — поэт, непосредственное влияние которого заново оживилось с большой силой в период возрождения русского романтизма (неоромантизм, символизм) в конце XIX и начале XX в.

Общелитературное, выходящее за сферу собственно пушкиноведения значение разработки темы о роли поэзии Жуковского в формировании гения Пушкина состоит в том, что такое исследование как нельзя лучше способствует осознанию подлинного облика Жуковского как поэта. Жуковский, принятый за сентименталиста, не мог бы оказывать прочного и длительного воздействия на Пушкина. Сентиментализм (Карамзин, Дмитриев) был прогрессивным литературным течением — он внес свой вклад и в дело борьбы с влиянием французского классицизма и в развитие литературного языка, но он не имел в России действительно крупных, художественных представителей поэзии.

Своего подлинного поэта русский сентиментализм имел единственно в Жуковском, поскольку сентиментализм был исходным пунктом его литературного развития, но это еще далеко не определяет Жуковского в целом. Если бы Жуковский был в основном сентименталист, то тема о значении именно его, взятого отдельно от Карамзина и Дмитриева, для Пушкина была бы по существу излишней, и занятие именно ею было бы чем-то достаточно мелким, почти крохоборством; ведь вопрос стоял бы о сентиментализме как определенном течении, а не собственно о Жуковском, — большая и сложная тема о значении Жуковского для Пушкина тем самым устранялась бы, а между тем и биографические и творческие данные говорят за эту связь. Быть может, именно разделяя, хотя бы отчасти, предрассудок во взгляде на Жуковского, обычно и уклонялись от настоящего его изучения, настоящего ознакомления с ним, достойного его действительной силы как поэта.

Жуковский оказывался виновным и в том, что не совмещал в себе ряда частных и в этом смысле случайных признаков романтизма, которые, однако, выдавались за признаки коренные; отвечал и за то, что в своем росте как поэт не сразу изжил в себе характерные черты сентиментализма, как будто подобные черты не были свойственны ряду великих поэтов — Шиллеру, не малое время Гёте и другим.

Но еще Белинский, знавший о романтизме не только по книгам, но сам глубоко переживший его, так определял Жуковского: «поэтическая деятельность его двойственна: в одной он является, как романтик, самобытен и оригинален; в другой — под влиянием предшествовавших ему поэтов и особенно под влиянием идей Карамзина» (статья 2-я цикла статей о Пушкине, 1843). Жуковский был не просто переводчиком отдельных поэтов Германии и Англии,— «нет, Жуковский был переводчиком на русский язык романтизма средних веков, воскрешенного в начале XIX века...» (там же). «Он — романтик во всем, что есть лучшего в его поэзии, и не романтик только в неудачных своих опытах, число которых, впрочем, уступает числу лучших, т. е. романтических произведений» (там же, статья 3-я).

Развернутую оценку Жуковского Белинский дал в почти всецело посвященной ему обширнейшей 2-й статье пушкинского цикла. Здесь развито то положение, что средневековый романтизм выражал «момент всемирно-исторического развития» человечества и что его возрождение в новом виде в XIX в. также имело большой общекультурный смысл. На самом деле, этим романтизмом были одно время глубоко захвачены, кроме Белинского, такие крупные представители русской культуры, как Станкевич, Герцен, Огарев, Грановский, И. С. Тургенев и многие другие.[1] В связи с указанным общим своим положением Белинский выясняет и

[1] О месте Жуковского в собственном своем пути Белинский писал: Жуковский — поэт, которому «мы так много обязаны в деле собственного нашего развития, с мыслью о котором сливается для нас столько прекрасных и живых воспоминаний, поэзия которого давно срослась с нашим сердцем и к которому теперь мы, в то же время, чужды всяких восторженных предубеждений...» (статья 2-я, там же).

смысл поэтической деятельности Жуковского: «Был и в истории русской литературы и русского общества момент, когда для них романтизм средних веков был необходимым элементом жизни, живым семенем, которым должна была оплодотвориться почва русской поэзии. Велик подвиг того, кто удовлетворил этой потребности...» (там же).

Чрезвычайно высокая оценка Белинским исторического значения поэзии Жуковского приобретает тем большее значение, что она сделана после того, как сам Белинский уже вышел из своего романтического периода, ряд лет спустя после смерти Пушкина, уже после смерти Лермонтова, после выхода в свет «Мертвых душ» Гоголя, т. е. когда основным течением в русской литературе стал реализм, который и имел в Белинском своего пламенного сторонника и гениального интерпретатора. Белинский глубже, полнее, ярче, чем кто-либо другой, дает нам почувствовать, какое сильное впечатление производила в свое время поэзия Жуковского, в подлинно романтической ее стороне, на его современников, какой ею был открыт, впервые проявлен в русской литературе новый, неведомый до нее мир, потребовавший небывалого прежде в русской поэзии богатства поэтических средств выражения.

Другие современные Пушкину критики также выделяли Жуковского на особое место и противопоставляли его сентименталистам, а не сливали его с ними. Полевой писал по поводу сочинений Пушкина в 1833 г.: «Пушкин пришел ко времени самого стремительного порыва в Россию новых идей литературных, когда голос Жуковского раздался уже среди холодного мира классицизма и карамзинизма, когда толпа молодых дарований была подвигнута сим голосом к новой деятельности души».[1] И. Киреевский считал Карамзина представителем «филантропического» влияния в литературе, а Жуковского — представителем «идеализма» (Пушкина он считал поэтом «действительности». См. статью И. Киреевского «Обозрение русской словесности за 1829 год» в альманахе «Денница» на 1830 г.). И вообще для понимания хода развития Пушкина не важно то, каким представал Жуковский в глазах позднейших представителей литературной науки; важнее, каким представал он в глазах деятелей самой поэзии, а прежде всего, каким воспринимался современниками Пушкина и самим Пушкиным. Непредубежденное же изучение Жуковского показывает, что он был именно тем, каким являлся для современников и для Пушкина.

Итак, первая предпосылка, на которую следует опираться в исследовании темы о Жуковском и Пушкине, это то, что Жуковский, в лучшем из того, что им дано, — романтик; только благодаря этому он стал действительно крупным поэтом и так много значил для Пушкина.

Пушкина никогда не захватывал так, как одно время Белинского и других, немецкий романтизм, имевший, вплоть до неоромантизма конца XIX и начала XX в., единственным в России действительно крупным представителем именно Жуковского. Чутьем гениального юноши-поэта Пушкин почувствовал в зрелом мастере Жуковском подлинного поэта-реформатора и избрал его своим учителем в поэзии. Это составляет вторую основную предпосылку при изучении вопроса.

Мы имеем признания, свидетельствующие об этом ученичестве Пушкина у Жуковского, принадлежащие тому и другому поэту. В 1820 г. Жуковский подарил Пушкину свой портрет с известной надписью: «Победителю-ученику от побежденного учителя...» И в самом деле, поэма «Руслан и Людмила» впервые показала, что Пушкин окончательно вышел на самостоятельную творческую дорогу. В творческих взаимоотношениях обоих поэтов наступил новый момент — не стало ученичества младшего

[1] «Московский Телеграф», 1833, № 1, январь, стр. 132.

поэта у старшего, в чем до того времени не сомневались ни тот ни другой, иначе бы Жуковский не сделал приведенной надписи, обращенной к самому Пушкину.

В своем письме к Вяземскому от 25 мая 1825 г. Пушкин откликается на его статью «Жуковский — Пушкин.— О новой пиитике басен»,[1] в которой говорилось о соотношении поэзии Пушкина с поэзией Жуковского.

Вяземский, возражая одному критику, писал, что Пушкин «не боролся бы с успехом, равным успеху Жуковского, в состязаниях с богатырями иностранной поэзии, в состязаниях, где он должен был покорить самый язык и обогатить столькими завоеваниями и дух, и формы, и пределы нашей поэзии». Непосредственно после этого определения значения Жуковского как поэта, Вяземский, в ответ тому же критику, писал: «Согласен! В Пушкине нет ничего Жуковского, но между тем Пушкин *есть следствие Жуковского*. Поэзия первого не дочь, а наследница поэзии последнего...» Пушкин уточняет данные слова Вяземского: «Но ты слишком бережешь меня в отношении к Жуковскому. Я не следствие, а точно ученик его и только тем и беру, что не смею сунуться на дорогу его, а бреду проселочной. Никто не имел и не будет иметь слога, равного в могуществе и разнообразии слогу его». Далее, в согласии с Вяземским, Пушкин называет Жуковского «гением перевода». Так судит Пушкин о Жуковском и о соотношении своей поэзии с его поэзией не в своей юности, но в период ссылки в Михайловском, когда уже прошло его ученичество в поэзии не только у Жуковского, но — уже в ином смысле — и у Байрона, т. е. когда Пушкин преодолел в себе и наиболее близкий ему вид романтизма — байронизм.

По существу такое же признание своего ученичества у Жуковского сделал Пушкин и в самом начале того же 1825 г.— в письме к Рылееву (по поводу письма от А. Бестужева): «не совсем соглашаюсь с строгим приговором о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? потому что зубки прорезались? Что ни говори, Жуковский имел решительное влияние на дух нашей словесности; к тому же переводный слог его останется навсегда образцовым. Ох! уж эта мне республика словесности! За что казнит! За что венчает? Что касается до Батюшкова, уважим в нем несчастие и несозревшие надежды!» (25 января 1825 г.).

Пушкин говорит, что новые писатели, как бы они впоследствии ни судили о Жуковском, пойдя по своим дорогам, — его же питомцы, воспитанники, ученики в поэзии. При этом особенно важно, что, на ряду с огромными достоинствами стихотворного слога Жуковского, Пушкин подчеркивает «решительное влияние» его на «дух нашей словесности», т. е. на ее содержание. И Вяземский, мы видели, повторил это, а впоследствии именно это же развивал Белинский. Речь идет, конечно, о водворении на русской почве подлинной, глубоко человеческой поэзии, хотя еще романтической, не реальной.

Итак, определяя себя как ученика Жуковского, Пушкин этим говорил, что он именно ему обязан в своем поэтическом развитии более, чем кому-либо другому, и подтверждал естественность и плодотворность своего ученичества у Жуковского тем, что Жуковский имел сильнейшее влияние на дух и формы русской поэзии.

Для Пушкина уже в его юные лицейские годы имело значение в Жуковском не то, что определяло его поэзию как романтизм (в основных признаках, романтизм немецкой школы), но то, что с Жуковским впервые явилась на русской почве подлинная, глубокая, лирическая поэзия.

---

[1] «Московский Телеграф», 1825, № 4.

В статье 2-й своего цикла статей о Пушкине Белинский превосходно разъяснял это общее значение поэзии Жуковского: «До Жуковского никто не подозревал, чтоб жизнь человека могла быть в тесной связи с его поэзией и чтоб произведения поэта могли быть вместе и лучшею его биографиею»; «...не Пушкин, а Жуковский первый на Руси выговорил элегическим языком жалобы человека на жизнь. Иначе и быть не могло. Жуковский был первым поэтом, которого поэзия вышла из жизни». «Пушкин имел своим предшественником Жуковского». «Одухотворив русскую поэзию романтическими элементами, он сделал ее доступной для общества, дал ей возможность развития, и без Жуковского мы не имели бы Пушкина»; «... тогда уже явился Пушкин, и для Жуковского во всей поре его деятельности уже наставало потомство...»

Пушкин, с которым Белинский так часто сходился в литературных оценках, конечно, полностью признал бы правильность и в выяснении общего значения поэзии Жуковского, и своей, Пушкина, связи с нею. Правда действительности выражена у Жуковского как правда чувств и настроений, как правда интимного внутреннего мира. Кроме односторонности мечтательного романтизма (о чем также превосходно говорил Белинский), и эта односторонность почти всецелой погруженности в лиризм также была чужда Пушкину. Но от достигнутой в романтической поэзии правды лиризма уже естественен переход к правде воссоздания действительности во всей ее полноте. К тому же в своих пределах лирика Жуковского была разнообразна; кроме элегий, которые занимают у него важное место, он дал прекрасные образцы лиризма многих других родов; наконец, для Жуковского чрезвычайно характерны многочисленные у него баллады, из которых уже в трех ранних — «Людмиле», «Светлане», «Эоловой арфе», известных Пушкину еще в лицее, Жуковский показал всю яркость и свежесть своей образной фантазии.

В юные годы Пушкин глубоко воспринял «возвышенный» строй лирики Жуковского, — не в смысле одическом (это было чуждо Жуковскому), но в смысле чистоты выражения самого принципа художественной красоты, без принятия собственно романтической ее окраски у Жуковского. В раннем послании к Жуковскому, уже в начальных словах, отражающих отношение к нему,— «Благослови, поэт!..» — Пушкин вспоминает тех, кто первыми из писателей приветствовали его как поэта. Но особенно сильны те его строки, в которых он говорит о Жуковском как о поэте и личности вместе:

Могу ль забыть я час, когда перед тобой
Безмолвный я стоял, и молненной струей
Душа к возвышенной душе твоей летела
И, тайно съединясь, в восторгах пламенела.

В другом послании (1818) к Жуковскому Пушкин ярко рисует его образ — вдохновенного, «возвышенного» певца:

Когда, к мечтательному миру
Стремясь возвышенной душой,
Ты держишь на коленях лиру
Нетерпеливою рукой;
Когда сменяются виденья
Перед тобой в волшебной мгле
И быстрый холод вдохновенья
Власы подъемлет на челе...
. . . . . .
Блажен, кто знает сладострастье
Высоких мыслей и стихов,
Кто наслажденье прекрасным
В прекрасный получил удел
И твой восторг уразумел
Восторгом пламенным и ясным!

В пятистишии того же года «К портрету Жуковского» Пушкин определяет поэзию Жуковского в целом — не одни его стихи сами по себе — словами: «пленительная сладость».

В последней главе (1830) «Евгения Онегина» Пушкин называет Жуковского «глубоко вдохновенный, всего прекрасного певец».

Пушкину было дорого в Жуковском глубокое чувство красоты, которым Жуковский был одарен в исключительной степени и которым у него проникнуты выражение и изображение чувств и явлений, эстетически прекрасных самих по себе, — почти только их и касался Жуковский, как это и отмечает Пушкин. Сам же Пушкин облек художественною красотою огромное многообразие явлений внешнего и внутреннего мира. Пушкину был чужд собственно романтический аспект красоты с характерным для Жуковского противопоставлением «здесь» и «там», земли и неба, и тяготением к чему-то таинственному, неведомому, очарованному, с чертами символического образного мышления, с нередко выраженной у Жуковского христианской верой в провидение. У Пушкина чувство красоты — эллинское, человечески земное, свободное от стремления в иллюзорный потусторонний мир. Но Пушкин не мог не наслаждаться романтической красотой поэтического мира Жуковского, — она поддерживала в нем его собственное чувство красоты, его собственное поэтическое вдохновение.

Должен был притягивать Пушкина к Жуковскому и проникающий его поэзию гуманизм. Жуковскому принадлежат ставшие популярными стихи-формулировки: «Святейшее из званий человек», «При мысли великой, что я человек, всегда возвышаюсь душою», «Всё в жизни к великому средство». Но, конечно, идеалистическая неопределенность, неконкретность гуманистических идеалов Жуковского и в юные годы не удовлетворяла Пушкина, мысль которого напряженно работала над решением основных общественно-политических вопросов своего времени. Однако и в годы патриотического воодушевления в своем отрочестве, и в юные годы бурного революционного настроения, и в последующие годы Пушкин не изменял своего отношения к Жуковскому. Идеализируя общие основы тогдашнего политического строя в России, Жуковский сохранил в себе во всей полноте и чувство человеческого достоинства и свою внутреннюю свободу и не раз вступал в противоречие с дворцовой атмосферой (вспомним хотя бы его письмо к Бенкендорфу по поводу гибели Пушкина).

Дорог был Жуковский Пушкину и как поэт, всем своим творчеством, истоком которого была немецкая и английская поэзия, подрывавший господство в русской литературе французского классицизма.

В 1822 г. Пушкин писал по поводу переводов Жуковского с английского (из Байрона, отчасти из Соути): «Английская словесность начинает иметь влияние на русскую. Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной» (Гнедичу. 27 июня. Кишинев). В наброске плана статьи по истории русской литературы (1834) Пушкин, указав на отрицательное влияние французской словесности, отмечает: «Жуковский и *двенадцатый* год; влияние немецкое превозмогает». До самого конца Пушкин видел в Жуковском своего сильнейшего союзника по борьбе с устарелым влиянием французского классицизма, притом старшего союзника, начавшего с огромным успехом эту борьбу еще задолго до него самого самостоятельно и на свой лад. Но окончательную победу над пережитками устарелого и сковывающего литературную жизнь направления могла принести только свобода художественного реализма Пушкина, а не ограниченная отрешенной мечтой и фантазией свобода романтизма Жуковского.

Последний к концу жизни Пушкина и сам осознал значение новых требований жизни к литературе и советовал молодым писателям обращаться к реалистическому изображению современной жизни.

В области собственно поэтического мастерства Пушкин сначала был учеником Жуковского, а затем имел в нем своего единственного соперника. Жуковский с этой стороны еще меньше изучен, чем со стороны подлинности своего романтизма. Между тем, если обратить внимание на одну только область звукописи, в которой наблюдения сравнительно легко поддаются осознанию их даже самым неопытным в поэзии читателем, то и здесь найдем у Жуковского блестящие образцы, какие обычно ожидают найти у одного только Пушкина. Вообще все, что только входит в понятие так называемой «музыкальности», инструментовки стиха, в изобилии рассыпано в стихотворениях Жуковского и ждет своего ценителя-исследователя, который выполнил бы почетный труд изучения Жуковского как великого мастера русского стиха, разнообразием метрики и строфики едва ли не более богатого, чем все вообще русские поэты.

Пушкин с юных лет усваивал музыкальность поэтического языка Жуковского. Но поэтическое мастерство подлинного поэта невозможно выделять во что-то самостоятельное, независимое от содержания: наслаждаясь звуками стихов, наслаждаешься и содержанием стихов. Богатейшие, изысканнейшие средства поэтико-стихотворного искусства были необходимы Жуковскому и открывались им в свойствах русского языка в качестве *выразительных* средств. Именно расширяя самую область поэзии, Жуковский расширял и область средств выражения. Пушкин воспринял у Жуковского огромное разнообразие словесно-звуковых выразительных средств и, только восприняв это, мог безмерно дальше расширять пределы поэзии, самую сферу изображения, а вместе с тем вновь обогащать и средства выражения, сочетав музыкальное звучание с точностью изображения предмета, с четкой мыслью, со всем тем, что питало и двигало его реалистически направленное творчество. Меньше всего поэзия Пушкина исчерпывается «прелестью живой стихов», как ее определил Жуковский в своем цензурном варианте пушкинского «Памятника». Но эта формула в значительной мере является самоопределением Жуковского как поэта.

2

Связь поэзии Пушкина с поэзией Жуковского получает свое конкретное проявление в разнообразного рода отражениях поэзии Жуковского, доныне еще слишком мало изученных, хотя они вовсе не случайны для Пушкина. Помимо того, что ряд указаний на такие отражения отмечен большой неточностью, вообще сфера участия непосредственных впечатлений от поэзии Жуковского в поэзии Пушкина должна быть сильно расширена. Проходили мимо случаев явных подражаний Жуковскому, даже в ранних стихотворениях Пушкина, усматривали истоки некоторых ранних стихотворений Пушкина во французской элегической поэзии, тогда как ближайшие истоки их были заключены в родном, тщательно изучавшемся Пушкиным стихотворном языке, именно в стихотворениях Жуковского (которые сами, может быть, были связаны в какой-то мере с родственной его поэзии элегической лирикой французских поэтов).

Если отражения Жуковского в ранних стихотворениях Пушкина говорят о том, что Пушкин учился у Жуковского, то те или иные отражения в позднейшей, зрелой поэзии Пушкина говорят прежде всего о том,

что у Пушкина до конца продолжалось влечение к поэзии Жуковского, а затем о том, что Пушкин пользовался отражениями ее типических особенностей в своих литературно-художественных целях, а также иногда в достаточно отчетливой форме противопоставлял общие стили своей поэзии и поэзии Жуковского.

Рассмотрение всего вообще материала поэзии Пушкина с точки зрения ее связей с поэзией Жуковского за 1814—1836 гг. (притом с попутным рассмотрением писем, заметок и статей Пушкина) не может уместиться в пределах настоящей небольшой статьи. Вовсе минуя лицейский период, я начну свой обзор прямо с поэмы «Руслан и Людмила» (с Прологом), от которой перейду к «Евгению Онегину». Из крупных повествовательных произведений Пушкина именно эти два дают разнообразный материал существенных отражений поэзии Жуковского (обзор «Евгения Онегина» я даю с пропусками ряда случаев отражений). В обзоре же отдельных стихотворений Пушкина я остановлюсь всего лишь на двух, но наиболее сложных случаях связей с поэзией Жуковского, потребовавших довольно подробного разбора, именно на стихотворениях «Я помню чудное мгновенье» и «Жил на свете рыцарь бедный».

В 1817 г. вышла отдельным изданием поэма Жуковского, или, как он сам ее называет, «старинная повесть в двух балладах», «Двенадцать спящих дев», первая часть которой—«Громобой»—была давно известна Пушкину, вторая же—«Вадим»—появилась в печати впервые. На поэме в целом (первоисточник ее — один фантастический немецкий роман в прозе) лежит явный отпечаток романтической немецкой поэзии. Эпиграфы к обеим поэмам взяты из Шиллера; в издании 1817 г., кроме присоединенного к поэме перевода посвящения к «Фаусту» Гёте, был еще и общий эпиграф из Гёте. Но в поэме отразились достаточно определенно также и поиски Жуковского, направленные к созданию поэмы с русским колоритом. Место действия баллады «Громобой»—Днепр, Киев; баллады «Вадим» — Новгород (здесь в русских тонах дано прощание Вадима с родителями), Киев. Как раз в это время и у Пушкина созрел замысел русской сказочно-богатырской поэмы, и поэма Жуковского, естественно, отразилась на развитии поэмы Пушкина. Так, в «Вадиме» имеется эпизод похищения киевской княжны страшным великаном и ее спасения Вадимом, который и привозит ее в Киев (строфы XLII—XLV):

. . . . . .

И видят: на высоком
Крыльце великий князь стоит;
В очах его кручина;
Перед крыльцом народ кипит,
И строится дружина.

И смелых вызывает он
В погоню за княжною
И избавителю свой трон
Сулит с ее рукою.
Но топот слышен в тишине.
Густая пыль клубится.
И видят — с девой на коне
Красивый всадник мчится.
Народ отхлынул, как волна.
Дружина расступилась.
И на руках отца княжна
При кликах очутилась.

Обняв Вадима, князь сказал:
«Я не нарушу слова.
В тебе господь мне сына дал
Заменою родного.

Я стар: будь хилых старца дней
Опорой и усладой,
А смелой доблести твоей
Будь дочь моя наградой.
Когда ж наступит мой конец,
Тогда мою державу
И светлый княжеский венец
Наследуй в честь и славу».

И громко, громко раздалось
Дружины восклицанье.
И зашумело, полилось
По граду ликованье.
Богатый пир на весь народ.
Весь город изукрашен.
Кипит в заздравных кружках мед,
Столы трещат от брашен.
Поют певцы. Колокола
Гудят, не умолкая;
И от огней потешных мгла
Зарделася ночная.

В поэме Жуковского это только эпизод: не киевская княжна предназначена Вадиму, но та, кто воплощает высшее женственное начало. Вадим осуществит предназначенное ему пробуждение дев и искупление грехов их отца Громобоя. Вадим не сочетался браком с княжной. Его тревожит воздушное видение, он уходит. Наступают последние события поэмы — фантастика романтического стремления и обретения. Все это совершенно чуждо Пушкину.

Но эпизод с княжной в поэме Жуковского, как видим, сюжетно достаточно сходен с тем, что изображено в начале и в конце поэмы «Руслан и Людмила» Пушкина. Таким образом, как попытка дать русскую поэму-сказку с сюжетом из княжения Владимира поэма Пушкина вовсе не была совершенно новым явлением в тогдашней русской литературе: в 1820 г., когда она вышла в свет, у всех была еще свежа в памяти, читалась и перечитывалась близкая к ней в некоторых отношениях поэма Жуковского «Двенадцать спящих дев», вышедшая всего тремя годами ранее и также развертывающаяся на фоне древнерусской жизни. Этот фон, конечно, лишь робко намечен Жуковским, но он немногим значительнее предстает и в поэме Пушкина, еще весьма условной в отношении национально-русского характера.

Самая же потребность в русской поэме была уже вполне осознана к тому времени. Так, еще в конце 1813 г. поэт Воейков написал Жуковскому восьмистишие в специальной альбомной книге, в которой должна была твориться «русская поэма, вроде Виляндова Оберона» (как обозначал Воейков) или «Владимир» (как обозначал Жуковский). Воейков призывал Жуковского к созданию такой поэмы, восхваляя ее, как бы она уже была готова. Жуковский в ближайшее же время, в конце января 1814 г., в одном отрывке своего послания к Воейкову дает некоторое осуществление подобного замысла, причем в конце набросанной поэтической картины намечает такой эпизод: «Красою белые колпицы, Двенадцать дев к нему идут и песнь приветствия поют...» Это уже одно из главных сюжетных положений будущей поэмы Жуковского, на основании чего она и получила свое заглавие. Значит, уже к самому началу 1814 г. Жуковский серьезно задумывал русскую поэму в сказочном роде. Осуществил он свой замысел поэмы особым способом: к написанной еще в 1810 г. балладе «Громобой» Жуковский присоединил новую балладу «Вадим». Назвав Пушкина своим учеником-победителем, Жуковский мог, вероятно, разуметь не просто общепоэтические достоинства поэмы или даже более узко — достоинства стиха Пушкина, но именно блистательное осуществление Пушкиным замысла русской сказочно-богатырской поэмы,

приуроченной к Киевской Руси и княжению Владимира, за которую принимался и которую по-своему осуществил и сам Жуковский.[1]

В поэме Пушкина, как известно, есть и прямое, но, однако, совсем особенное отражение всего сюжета поэмы Жуковского.

Песнь четвертая «Руслана и Людмилы» начинается, после вступления в 22 стиха, обращением к Жуковскому:

Поэзии чудесный гений,
Певец таинственных видений,
Любви, мечтаний и чертей,
Могил и рая верный житель
И музы ветреной моей
Наперсник, пестун и хранитель!

Здесь у Пушкина даны и высокая оценка Жуковского как поэта, и сжатое обозначение характерных для Жуковского предметов его поэтического изображения, и определение Жуковского как своего друга-воспитателя в поэзии.

Прости мне, Северный Орфей,
Что в повести моей забавной
Теперь во след тебе лечу
И лиру музы своенравной
Во лжи прелестной обличу.

Следуют 24 стиха, в которых Пушкин, обратившись в начальном стихе к читателям с указанием на всем им известное содержание поэмы Жуковского «Двенадцать спящих дев», излагает основу ее сюжета и затем заодно передает производимое ею впечатление:

И нас пленили, ужаснули
Картины тайных сих ночей,
Сии чудесные виденья,
Сей мрачный бес, сей божий гнев,
Живые грешников мученья
И прелесть непорочных дев.
Мы с ними плакали, бродили
Вокруг зубчатых замка стен
И сердцем тронутым любили
Их тихий сон, их тихий плен.
Душой Вадима призывали
И пробужденье зрели их
И часто инокинь святых
На гроб отцовский провожали.

Нужно хорошо помнить поэму Жуковского, чтобы оценить все мастерство, с каким Пушкин в кратких чертах передал ее сюжет, и особенно всю свежесть, с какой он воссоздал первое, непосредственное от нее впечатление. Жуковский не мог не испытать огромного счастья, прочтя свое же создание в кратчайшем вдохновенном пересказе, обогащенном еще закреплением чарующего впечатления от его поэмы. Пушкин здесь обнаружил полное свое вживание в сюжет и тему поэмы Жуковского, казалось бы, весьма далекой от сюжетов и тем его самого. Читая весь этот

[1] Стоит отметить, что в том же своем послании к Воейкову Жуковский ярко, но кратко намечает картину боя у стен Киева с печенегами, которая с таким блеском и в развитом виде дана в конце поэмы Пушкина. У Жуковского:

Вот златоверхий Киев град,
И басурманов тьмы, как пруги,
Вокруг зубчатых стен кипят,
Сверкают шлемы и кольчуги.
От кликов, топота коней,
От стука палиц, свиста пращей
Далеко слышен гул дрожащий.

отрывок из «Руслана и Людмилы», Жуковский не мог не сравнивать его с давшей для него основу своей поэмой, — и, конечно, не мог не почувствовать себя по этому отдельному, но для себя особенно близкому поводу поэтом, который побежден своим гениальным учеником.

Однако тотчас после приведенных строф Пушкин продолжает так:

И что ж, возможно ль?.. нам солгали!
Дерзну ли истину вещать?
Дерзну ли ясно описать
Не монастырь уединенный,
Не робких инокинь собор,
Но... трепещу! В душе смущенной
Дивлюсь — и потупляю взор.
Младой Ратмир...

Далее Пушкин рисует картину вечера, а не фантастической ночи, как у Жуковского, когда у него из могил встают грешники, чьи преступления не искуплены:

И видит: замок на скалах
Зубчаты стены возвышает.
Чернеют башни на углах.
И дева по стене высокой,
Как в море лебедь одинокой,
Идет, зарей освещена.
И девы песнь едва слышна
Долины в тишине глубокой.

Следует песня девы — не сонной и заколдованной, но живой и страстной,— призывающая путника в замок для наслаждений. Это пародирует последние строфы «Громобоя»:

Но в час, когда поля заснут
И мглой земля одета
(Между торжественных минут
Полночи и рассвета),
Одна из спящих восстает
И, странник одинокой,
Свой срочный начинает ход
Кругом стены высокой.
И смотрит вдаль и ждет с тоской:
«Приди, приди, спаситель!..»
Когда ж исполнится луна,
Чреда приходит смены.
В урочный час пробуждена,
Одна идет на стены,
Другая к ней со стен идет,
Встречается и руку,
Вздохнув, пришелице дает
На долгую разлуку...

Такая же картина двух встречающихся на стене дев во время их смены дана у Жуковского в «Вадиме», строфа LX, при изображении того, как Вадим достигает замка. У Жуковского девы с тоскою, может быть, только мысленно, в душе, призывают предназначенного им освободителя от сна и искупителя. У Пушкина дева — «она манит, она поет»:

Уж поздно, путник молодой!
Укройся в терем наш отрадный!

Приди на дружное призванье,
Приди, о путник молодой.[1]

В противоположность Вадиму, юный хан Ратмир не противится даже простому чувственному соблазну, забывает о поисках Людмилы, остается

[1] Это повторяется три раза с заменой слова «дружное» на слова: «тайное» «мирное».

в тереме, и все кончается сладострастной картиной, которою Пушкин заменил то, что было ему совершенно чуждо в поэме Жуковского. Таким образом, у Пушкина так или иначе получили отражение оба романтические события из «Вадима» Жуковского: первый роман Вадима — земной, происходящий полностью в мире действительности, не настоящий, при мистико-романтической трактовке Жуковским любви, и второй его роман — небесный, происходящий частью в мире фантастики и чудес, роман настоящий, по той же трактовке.

За пародию на эпизод из «Двенадцати спящих дев» Жуковского некоторые современники обвиняли Пушкина, как и за другие сладострастные картины его первой большой поэмы, но единственным правильным упреком Пушкин впоследствии признавал именно упрек за пародирование Жуковского. Рассказав обо всем этом в заметке 1830 г. о своей поэме, Пушкин говорит: «Обвиняли... за пародию «Двенадцати спящих дев». За последнее можно было меня пожурить порядком, как за недостаток эстетического чувства. Непростительно было, особенно в мои лета, пародировать в угождение черни девственное поэтическое создание. Прочие упреки были довольно пустые...»

Вообще никакого осмеяния Жуковского, т. е. злой пародии на него, в данном месте решительно нет, да и не могло быть, поскольку «забавная» перелицовка романтической ситуации поэмы Жуковского исходит не от его литературного противника, а от его ученика, тут же выступающего с прославлением его как поэта и к тому же именующего его «наперсником, пестуном и хранителем» своей лиры. Но, конечно, самым характером своей шутки-пародии Пушкин совершенно определенно сводил «небесный» романтизм Жуковского на землю, решительно заявлял о своем полном неприятии его романтической мистики, являющейся хотя и «прелестной», но «ложью».

Пародий же как осмеяний Жуковского Пушкин не терпел. Через пять лет после выхода «Руслана и Людмилы», из своей ссылки в Михайловском, Пушкин писал: «Я было на Полевого очень ощетинился за Невский Альманах и за пародию на Жуковского» (Вяземскому, 1825, апрель). А в конце того же года и оттуда же Пушкин писал Кюхельбекеру: «Не понимаю, что у тебя за охота пародировать Жуковского. Это простительно Цертелеву (члену «Беседы», литературному противнику Жуковского. *И. Э.*), а не тебе. Ты скажешь, что насмешка падает на подражателей, а не на него самого. Милый, вспомни, что ты, если пишешь для нас, то печатаешь для черни, она принимает вещи буквально, видит твое неуважение к Жуковскому и рада» (1825, декабрь). Как мы видели, в болдинскую осень 1830 г., т. е. еще через пять лет, Пушкин повторил ту же мысль, что неуважение к Жуковскому есть угождение «черни», т. е. грубому непониманию поэзии.

Уже после пересказа Пушкиным своей поэмы Жуковский сам пересказал отрывок из нее. Шутку Пушкина он, конечно, читал уже в то время, как она была написана, т. е. до окончания в марте 1820 г. всей поэмы «Руслан и Людмила», и во всяком случае до ее выхода из печати в августе того же года, когда Пушкин был уже на юге, высланный из Петербурга в начале мая. В июне же 1820 г. Жуковский пишет большое стихотворение, в котором пересказывает лунные пейзажи из своих прежних стихотворений, — в числе их картину ночи из поэмы «Двенадцать спящих дев», когда Вадим покинул Киев и приближался к замку спящих дев. Вместо 168 строк (14 строф) теперь Жуковский дает всего 51 строку. Как и весь этот «Подробный отчет о луне», отрывок написан тем же четырехстопным ямбом, что и «Руслан и Людмила». В последних 15 стихах отрывка Жуковский пересказал то место своей поэмы, которое было пересказано и Пушкиным в начале четвертой песни его

поэмы. Таким образом, здесь победитель-ученик и побежденный учитель выполняют одну и ту же, в прямом смысле, поэтическую задачу.

И вдруг является пред ним
На холме светлым великаном
Пустынный замок; блеск луны
На стены сыплется зубчаты.
В кудрявый мох облечены
Их неприступные раскаты.
Ворота заперты скалой.
И вот уже над головой
Луна, достигнув полуночи.
И видят путниковы очи
Двух дев: одна идет стеной,
Другая к ней идет на стену,
Друг другу руку подают,
Прощаются и врозь идут,
Свершив задумчивую смену.
Но то, как девы спасены,
Уж не касается луны.

Жуковский остался верен своей «лжи прелестной», в которой его обличал Пушкин, и в сжатом виде повторил ее.

В 1828 г. Пушкин написал для «Руслана и Людмилы» пролог, в котором воспроизвел русский сказочный мир. За 14 лет до Пушкина подобную же попытку сделал Жуковский в ответ на уже известный нам вызов Воейкова написать поэму из времени княжения Владимира. Попытка Жуковского настолько удачная, что ее стоит привести полностью:

Как за прозрачной пеленою,
Я вижу древни чудеса:
Вот наше Солнышко-краса,
Владимир князь с богатырями,
Вот Днепр кипит между скалами,
Вот златоверхий Киев-град...
Вот, дивной облечен броней,
Добрыня-богатырь могучий
И конь его Златокопыт.
Чрез степи и леса дремучи
Не скачет витязь, а летит,
Громя Зилантов и Полканов,
И ведьм, и чуд, и великанов.
И втайне девица-краса
За дальни степи и леса
Вослед ему летит душою.
Склоняся на руку главою,
На путь из терема глядит...
. . . . . .
Краса девица ноет, плачет.
А друг по долам, холмам скачет,
Летя за тридевять земель.
Ему сыра земля постель,
Возглавье щит, ночлег дубрава.
Там бьется с бабою-Ягой,
Там из ручья с живой водой,
Под стражей змея шестиглава,
Кувшином черпает златым.
Там машет дубом перед ним
Косматый людоед Дубыня,
Там заслоняет путь Горыня,
И вот внезапно занесен
В жилище чародеев он:
Пред ним чернеет лес ужасный!
Сияет блеск вдали прекрасный.
Чем ближе он, — тем дале свет.
То тяжкий филина полет,
То вранов раздается рокот,
То слышится русалки хохот,

То вдруг из-за седого пня
Выходит леший козлоногий.
И вдруг стоят пред ним чертоги,
Как будто слиты из огня, —
Дворец волшебный Царь-девицы.

Дело, конечно, не в сходстве отдельных «чудес», о которых говорят оба поэта, но в общем сходстве поставленного себе задания суммировать их. Бросается также в глаза общий у обоих поэтов оборот речи («Там...»).

3

В «Евгении Онегине» также наблюдаем связи с поэзией и с поэтической личностью Жуковского.

Связь эта ощутима в некоторых основных образах романа. Ленский — обобщающий, типический образ. Но если в нем, как это уже неоднократно указывалось в литературе, замечаются черты, сближающие его с Кюхельбекером («вольнолюбивые мечты, дух пылкий и довольно странный» и др.), то в нем есть и черты, сближающие его с Жуковским. У Ленского не только бурная одушевленность, но и особенная девственная чистота души, ее младенческая ясность и нетронутость, подернутая лишь зыбью каких-то неуловимых романтических стремлений, поэтическая туманность, поэтическая прелесть — все то, что и сам Жуковский постоянно выдвигал во всякого рода самопризнаниях и что он вообще более всего любил в поэзии. Таким образом, в своей характеристике Ленского, главным образом в главе второй (1823), Пушкин не раз по существу сближает его с поэтической личностью Жуковского:

Он сердцем милый был невежда...
Он забавлял мечтою сладкой
Сомненья сердца своего...
(2, VII)

Под небом Шиллера и Гете,
Их поэтическим огнем
Душа воспламенилась в нем.
И муз возвышенных искусства,
Счастливец, он не постыдил.
Он в песнях гордо сохранил
Всегда возвышенные чувства,
Порывы девственной мечты
И прелесть важной простоты.
(2, IX)

Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна
В пустынях неба безмятежных,
Богиня тайн и вздохов нежных;
Он пел разлуку и печаль,
И *нечто*, и *туманну даль*,
И романтические розы...
Он пел поблеклый жизни цвет
Без малого в осьмнадцать лет.
(2, X)

Ах, он любил, как в наши лета
Уже не любят...
(2, XX)

Никакие сторонние впечатления не могли рассеять его чувства:

Души не изменили в нем,
Согретой девственным огнем.
(там же)

В его душе жили:

И страх порока и стыда,
И вы, заветные мечтанья,
Вы, призрак жизни неземной,
Вы, сны поэзии святой.

(6, XXXVI)

Вот самохарактеристика Жуковского, рисующая лишь одну, но весьма существенную его сторону:

А я, мечтательного зритель,
Глядел до сей поры на свет
Сквозь призму сердца, как поэт.
С его прекрасной стороною
Я неиспорченной душою
Знаком, но в тридцать с лишком лет
Я все дитя и буду вечно
Дитя, жилец земли беспечной.

(«К кн. А. Ю. Оболенской». 20 июля 1820 г.).

Вы сонный ум мой разбудили
И зоркость опыта сдружили
С слепым ребячеством моим,
Не испугав воображенья.

(К ней же, 26 июля 1820 г.).

Целомудрие Ленского Пушкин особенно подчеркивает в главе четвертой (1825) — в картине о том, как

Он иногда читает Оле
Нравоучительный роман...
А между тем две-три страницы
(Пустые бредни, небылицы,
Опасные для сердца дев)
Он пропускает, покраснев.

(4, XXVI).

У Жуковского есть изображение любовных страстей, но это и занимает сравнительно немного места, и не характерно для него. Целомудрие Жуковского как поэта сказалось также в его переводах, в которых именно этим объясняются некоторые его смягчения в тексте. В 1830 г., как мы видели, Пушкин называл поэму Жуковского «Двенадцать спящих дев» созданием «девственным».

В главе второй (строфа XX) Пушкин говорит о преданности, верности Ленского на всю жизнь в любви. Это также характеризует Жуковского. В трех стихах главы второй, «Он пел разлуку... романтические розы», Пушкин собственно охарактеризовал весь основной мир лирики Жуковского.

Картина могилы Ленского в главе седьмой (1827—1828) совершенно сходна с подобной же картиной в стихотворении «Певец» (1810) Жуковского, где в I, V и VI (последней) строфах читаем:

В тени дерев, над чистыми водами,
Дерновый холм вы видите ль, друзья?
Чуть слышно там плескает в брег струя,
Чуть ветерок там дышит меж листами.
На ветках лира и венец...
Здесь у ручья, вечернею порою...
И нет певца!.. Его не слышно лиры...
... тихие зефиры,
Колебля вянущий венец,
Порою веют над могилой
И лира вторит им уныло:
Бедный певец!

У Пушкина:

... где ручеек,
Виясь, бежит зеленым лугом
К реке сквозь липовый лесок...
И слышен говор ключевой —
Там виден камень гробовой
В тени двух сосен устарелых...
На ветви сосны преклоненной,
Бывало, ранний ветерок
Над этой урною смиренной
Качал таинственный венок...
Но ныне... Памятник унылый
Забыт...
Венка на ветви нет...
Мой бедный Ленский!

(7, VI—VIII)

Думается, не случайно при изображении могилы Ленского Пушкин вспомнил и воспроизвел в основных чертах могилу «певца» Жуковского: это подсказано внутренним родством обоих «певцов», т. е., значит, родством Ленского с Жуковским как поэтическою личностью. При этом в отношении к Ленскому у Пушкина сказывается, вместе с трогательным восхищением его девственно-поэтичной чистотой, и снисходительность к нему как к наивному мечтателю. В какой-то мере таким же двойственным было у Пушкина и его отношение к Жуковскому как к поэтической личности.

Но, конечно, в Ленском, как и в Онегине, есть черты и самого Пушкина. В частности, когда Пушкин говорил о Ленском: «Он пел поблеклый жизни цвет без малого в осьмнадцать лет», то разумел также и себя: элегическое «Послание к кн. А. М. Горчакову» (1817) Пушкина, написанное не только в духе Жуковского, но как прямое подражание посланию «А. Тургеневу» (1813) Жуковского, а также другому его посланию — «К Филалету» (1809), начинается: «Встречаюсь я с осьмнадцатой весной».

В главе третьей (1824) Пушкин сравнивает Татьяну со Светланой из баллады Жуковского, подобно тому как в одном из самых ранних своих стихотворений сравнивал с нею свою сестру, — в послании к ней («...задумчивой Светланой»). Теперь Пушкин, изображая разговор Онегина с Ленским после первой же встречи Онегина с Татьяной, повторяет данное у Жуковского определение Светланы полностью (лишь, вследствие нового размера, переставляет слова: вместо «Молчалива и грустна милая Светлана — «Да та, которая грустна и молчалива, как Светлана»). И это уподобление Татьяны Светлане у Пушкина вовсе не случайно. В создании образа Татьяны вообще не малую роль сыграл созданный Жуковским женственный образ, который до пушкинской Татьяны по своему женственному очарованию был единственным, ярко выделяющимся во всей русской поэзии. Пушкин исходил именно из этого образа, развивая свой глубокий образ уже подлинно русской женщины.

В главе пятой (1826) Татьяна сближена с образом из баллады Жуковского в нескольких моментах. Прежде всего через эпиграф: «О, не знай сих страшных снов, ты, моя Светлана» (начало последней строфы в балладе). Это теперь уже как бы обращение к самой героине романа Пушкина, которая в данный момент предстает в двойственном образе Татьяны — Светланы. Сон Татьяны, изображенный в той же главе, является одним из главнейших мест во всем романе, причем это поистине страшный сон, так как он в основном оправдался в совершившихся вскоре трагических событиях, которые резко изменили все взаимоотношения главных лиц романа. У Жуковского ужасы сна оказались обманчивыми

(«Что же твой, Светлана, сон, прорицатель муки?..»), и вся баллада приобрела в целом характер радостного свадебного гимна. Смысл обращения Жуковского к Светлане: не знай ужасов во сне, они пустое; смысл обращения Пушкина к Татьяне через посредство слов Жуковского о Светлане: не знай ужасов во сне, они предрекают бедствия («Ее тревожит сновиденье... Но сон зловещий ей сулит печальных много приключений». 5, XXIV). В изображении святочного гадания в той же главе ряд общих моментов у Пушкина с Жуковским и, кроме того, снова упомянуто о Светлане.

У Жуковского в ряде обозначенных им в первой же строфе гаданий участвует воск и кольцо:

Ярый воск топили,
В чашу с чистою водой
Клали перстень золотой...

Пушкин повторил эти детали, как это ясно сознавали читатели его времени и еще позднейшего:

Татьяна любопытным взором
На воск потопленный глядит:
Он чудно-вылитым узором
Ей что-то чудное гласит;
Из блюда, полного водою,
Выходят кольцы чередою.
(5, VIII)

Подруги Светланы предлагают ей гадать с кольцом под веселый напев свадебной песни:

Слушай песни круговой,
Вынь себе колечко.
Пой, красавица: «кузнец,
Скуй мне злат и нов венец,
Скуй кольцо златое.
Мне венчаться тем венцом,
Обручаться тем кольцом
При святом налое».
(строфа II)

Но Светлана, грустя, отказывается петь: «Как могу, подружки, петь? Милый друг далеко» (строфа III). У Пушкина также дано гадание с кольцом под песню (но с «жалостным» напевом), которая предрекает смерть, — по пояснению Пушкина в его примечании. Как и Жуковский, Пушкин, сохраняя свою строфику, приводит и самую песню:

И вынулось колечко ей
Под песенку старинных дней:
«Там мужички-то всё богаты.
Гребут лопатой серебро.
Кому поем, тому добро
И слава!» Но сулит утраты
Сей песни жалостный напев.
Милей *кощурка* сердцу дев.

Другое гадание (с зеркалом), напротив, Светлана совершает, хоть и испытывает при этом страх (строфы IV, V, начало VI), и видит страшный сон. Татьяна же из страха не решается на гадание; тут Пушкин и вспоминает о Светлане:

Татьяна, по совету няни
Сбираясь ночью ворожить,
Тихонько приказала в бане
На два прибора стол накрыть.
Но стало страшно вдруг Татьяне,

И я — при мысли о Светлане
Мне стало страшно — так и быть —
С Татьяной нам не ворожить.

(строфа X)

Но Татьяна все же прибегает к помощи зеркала,— она ложится спать:

А под подушкою пуховой
Девичье зеркало лежит.
Утихло всё. Татьяна спит.

(строфа X)

И снится чудный сон Татьяне...

(начало строфы XI)

Таким образом, вся картина с двумя гаданиями Татьяны у Пушкина проходит на фоне картины гадания Светланы из баллады Жуковского. При этом светлый тон, возобладавший у Жуковского над изображенными им ужасами сна, сменяется у Пушкина тонами мрачных предчувствий во сне, оправдавшихся в действительности. Участие поэзии Жуковского в созданных Пушкиным образах Ленского и Татьяны вполне ощутительно.

Онегину же, у которого «резкий, охлажденный ум», которого определяет внутренний прозаизм, поэзия Жуковского должна быть чужда. Пушкин думал отметить этот характерный штрих в облике своего героя. В самом деле, к главе второй (строфа XVI) романа примыкает набросок строфы, заключающей насмешливые отзывы Онегина о русских писателях в его спорах с Ленским. Намеченное окончание строфы:

Парнаса чудотворец
Жуковский святой
. . . . . .
царедворец.
Крылов разбит параличом.[1]

В последней главе романа (в пропущенных строках) Пушкин дает общую характеристику Жуковского — по существу то же самое, что он писал в первом, раннем своем послании к Жуковскому («Благослови, поэт!..»). Пушкин снова говорит о тех, кто его приветствовал как поэта в его ранние годы, и заключает строфу, как и прежде, восторженным обращением к Жуковскому:

И ты, глубоко вдохновенный,
Всего прекрасного певец,
Ты, идол девственных сердец,
Не ты ль, пристрастьем увлеченный,
Не ты ль мне руку подавал
И к славе чистой призывал.

(8, II)

4

Одним из центральных по своей значительности разделов лирики Жуковского является группа его философско-романтических стихотворений — «К мимопролетевшему знакомому гению» («Скажи, кто ты»..., 1819), «Лалла Рук» и «Явление поэзии в виде Лалла Рук» (1821), «Я музу юную, бывало» (1823), «Мотылек и цветы» и «Таинственный посетитель» (1824), «Невыразимое» (1827) и частью некоторые позднейшие

[1] См. выше публикацию Т. Г. Зенгер новооткрытых ею строф «Евгения Онегина». Приведенные недоработанные строки считались злой эпиграммой (!) Пушкина на Жуковского, — притом, как оказывается, неправильно воспроизводили рукопись.

шие стихотворения. Это подлинно вдохновенное, совершенное по форме выражение глубоко романтического самосознания, романтической философии красоты и искусства. Уже в стихотворении «К мимопролетевшему знакомому гению» душа внимает гению «в чистейшие минуты бытия», когда ее охватывает романтика высших поэтических восторгов. Родственные этому стихотворения «Лалла Рук» и «Я музу юную, бывало» получают особенную ценность от того, что в них встречается созданная Жуковским словесно-поэтическая формула «гений чистой красоты», так полно определяющая основной строй его поэзии и широко известная по близкому к ним позднейшему стихотворению «Я помню чудное мгновенье» (1825) Пушкина.

Милый сон, души пленитель...

(начало стихотворения «Лалла Рук»)

Ах! не с нами обитает
Гений чистый красоты.
Лишь порой он навещает
Нас с небесной высоты.

(начало строфы VI, там же)

Это женственный призрак, слетающий на мгновения с небес. О его небесности, о нем, как сне, Жуковский говорит в этом стихотворении не раз. Также — и об его неуловимости, мгновенности его появления: «Гость прекрасный с вышины»; «Я тобою насладился на минуту, но вполне», «...вестником явился здесь небесного ты мне», «Пролетал невозвратимо... жизнь минуту озарил», «Он поспешен как мечтанье, как воздушный утра сон», «чтоб о небе сердце знало...» Пушкин сказал о том же: «..как мимолетное виденье, как гений чистой красоты», «И снились милые черты», «Твои небесные черты».

У Жуковского предстает само видение, у Пушкина ему лишь уподобляется предмет его увлечения. В этом, конечно, различие существенное, но, как увидим, еще не полное и окончательное. Лирическое выражение своего чувства к А. П. Керн Пушкин сочетал как с набросанными картинами своей жизни — жизненных тревог и бурь, затем ссылки в глухом Михайловском,— так и с женственным видением чистой красоты, всплывающим в сознании влюбленного. У Жуковского восточный мифологический образ дан как бы вне реальных жизненных условий. Однако образы Жуковского,— как необходимо у глубокого лирика,— даже образы его переводных стихотворений — это творчески претворенные моменты его собственной жизни, а не просто литературные вымыслы. Жизненная основа философско-романтического стихотворения Жуковского однородна с основой стихотворения Пушкина. Это — чувство к его ученице, вел. кн. Александре Федоровне, вдохновительнице большинства его стихотворений подобного рода. При этом созданный Жуковским (под влиянием главного образа поэмы Мура, вторую часть которой Жуковский перевел тогда же) образ Лалла Рук был подсказан ему живым впечатлением от его ученицы, изображавшей Лалла Рук в инсценировке той же поэмы. Поэтому третья и четвертая строфы стихотворения Жуковского заключают в себе также в какой-то мере непосредственные черты живого реального лица, которое в действительности, а не только в уподоблении предстало перед ним в фантастическом образе «гения чистой красоты».

В письме к А. И. Тургеневу, при котором Жуковский посылает свое стихотворение, он весьма характерно комментирует и развивает его эстетическую идею: «Прекрасное здесь не дома», — «оно есть восхитительная тоска по отчизне; оно действует на душу не *настоящим*, а темным... *воспоминанием* всего прекрасного в прошедшем и тайным *ожиданием* чего-то

в будущем». Далее Жуковский приводит заключительные строки о «гении чистой красоты» из того же стихотворения «Лалла Рук»:

А когда нас покидает,
В дар любви, у нас в виду
В нашем небе зажигает
Нам прощальную звезду.

Пушкин собственноручно переписал для себя это философическое рассуждение, что́ дало повод одному исследователю уже в нашем веке приписать его самому Пушкину, как будто каждая строка здесь не свидетельствует, кто является его истинным автором.

Сопоставление в общем несомненно близких стихотворений «Лалла Рук» и «Я помню чудное мгновенье» Жуковского и Пушкина, в виду особых условий возникновения стихотворения Жуковского, не дает еще оснований для резкого противопоставления творческих методов, связанных с мировоззрением романтизма-идеализма в одном случае и реализма в другом.

Это может быть ярче показано на сравнении того же стихотворения Пушкина со стихотворением «К мимопролетевшему знакомому гению» Жуковского, написанным, однако, иным размером. Но особенно ярко различие творческих методов у обоих поэтов выступает при сравнении стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье» с также в общем несомненно близким ему стихотворением Жуковского «Я музу юную, бывало». «Гений чистой красоты» — мгновенное явление, но «в святом воспоминанье неразлучен с сердцем он» («Лалла Рук»).

Стихотворение «Я музу юную, бывало», снова говорящее о «гении чистой красоты», начинается с подобного же момента, соответствующего началу стихотворения «Я помню чудное мгновенье» Пушкина:

Я музу, юную, бывало,
Встречал в подлунной стороне,
И вдохновение летало
С небес, незваное, ко мне.
На все земное наводило
Животворящий луч оно, —
И для меня в то время было:
Жизнь и поэзия одно.

Следующие три строфы стихотворения Пушкина, говорящие о том, что он постепенно забыл романтический образ красавицы, соответствуют продолжению стихотворения Жуковского:

Но дарователь песнопений
Меня давно не посещал.
Бывалых нет в душе видений,
И голос арфы замолчал.
Его желанного возврата
Дождаться ль мне когда опять?
Или навек моя утрата?
И вечно арфе не звучать?

Но у Жуковского нет изображения полного забвения им своего «гения»: он несет на его алтарь самые заветные жертвы:

Цветы мечты уединенной
И жизни лучшие цветы —
Кладу на твой алтарь священный,
О, гений чистой красоты!

Дальше у Жуковского снова, как и в стихотворении «Лалла Рук», этот образ сливается с образом звезды, и стихотворение заключается так:

Пока еще ее сиянье
Душа умеет различать, —
Не умерло очарованье,
Былое сбудется опять.

Дело здесь не только в различии сюжетного движения во второй половине обоих стихотворений (у Пушкина в двух последних строфах) после сюжетной близости в их первой половине. У Пушкина женственный образ от начала до конца стихотворения проходит как вполне конкретный и лишь изображенный в романтическом свете поэзии Жуковского. У последнего же в данном стихотворении совершенно скрыты жизненные связи его образов — гения чистой красоты, музы, дарователя песнопений, звезды. А между тем и здесь в основе лежит чувство Жуковского к Александре Федоровне и ее живой образ.

Такая романтическая отрешенность художественных образов характеризует поэзию Жуковского в ее существе. Своим афоризмом «жизнь и поэзия одно» Жуковский говорит, что у него жизнь поглощается и растворяется в поэзии. Пушкин мог полностью принять этот афоризм, но придав ему обратный смысл: поэзия охватывает всю жизнь, со всем неисчерпаемым разнообразием ее содержания. Пушкину была совершенно чужда та характерно романтическая погруженность в мечтательную фантазию, какая вызвала у Жуковского его удивительные по глубине самосознания и поэтической смелости слова о самом себе: «Я образ, я мечта» («К своему портрету», 1837). Пушкин, очевидно, любил стихотворение «Я музу юную...» — заключительный стих-афоризм из него он не раз, в других значениях, употреблял в своих письмах. Для создания стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье» не прошли бесследно два стихотворения Жуковского, написанные тем же размером и дающие романтический образ женственности, — «Лалла Рук» и «Я музу юную, бывало...»

В 1835 г. Пушкин перерабатывает для своей драмы из рыцарских времен балладу о рыцаре, влюбленном в деву Марию (1829—1830), делая теперь ее песней, которую поет в кругу рыцарей взятый ими в плен Франц, бывший конюх рыцаря, а затем предводитель восстания против рыцарей. Переработка стихотворения в основном направлена именно в сторону приспособления его к сюжету исторической драмы, что́ требовало полного устранения элемента религиозной кощунственности, которым прежде всего определялась баллада прежних лет, а тем самым требовало сохранения одного только идеализованного изображения средневекового рыцаря. Общий аспект средневековья, раз он понадобился Пушкину, был им воссоздан так, как только ему одному это было доступно при его так называемом даре перевоплощения.

И по своему внешнему и по внутреннему моментам баллада о рыцаре из драмы сближается с поэзией Жуковского, которая как раз в существе своем и была выражением рыцарского романтизма средних веков, возрожденного в новом виде в начале XIX в.

Основной момент характеристики рыцаря у Пушкина, начиная с первоначального варианта,— верность мечте:

Тлея девственной любовью,
Верный набожной мечте...

Полон верой и любовью,
Верен набожной мечте...

Полон чистою любовью,
Верен сладостной мечте...

По своему существу и в целом (лишь отчасти по отдельным словесным формулировкам), рыцарь-визионер Пушкина близок к витязю Вадиму из поэмы Жуковского «Двенадцать спящих дев». Вадим предназначен искупить преступления Громобоя, для чего он должен пробудить

его дочерей от сна, тяготеющего над ними как заклятие. Последняя строфа «Громобоя»:

И скоро ль? Долго ль? Как узнать?
Где вестник искупленья?
Где тот, кто властен побеждать
Все ковы обольщенья,
К прелестной прилеплен мечте?
Кто мог бы, чист душою,
Небесной верен красоте,
Непобедим земною,
Всё предстоящее презреть,
И с верою смиренной,
Надежды полон, вдаль лететь
К награде сокровенной?

Несколько ранее там же:

И тот, кто чист душою,
Кто, их не зревши, распален
Одной из них красою,
Придет, житейское презрев...

Перед Вадимом трижды во сне возникает женственное видение, жалобным вздохом зовущее его за собой и сопровождаемое таинственным звоном.

Видение Вадима, в отличие от видения пушкинского рыцаря, получило воплощение — его фантастико-мистический роман слился для него с романом земным, реальным. Вадим в поэме достиг своей награды благодаря тому, что так же, как тот рыцарь, был всецело пленен предносившимся ему женственным видением. О Вадиме, который «к прелестной прилеплен мечте», который «чист душою, небесной верен красоте, непобедим земною», «надежды полон», можно сказать словами Пушкина:

Он имел одно виденье,
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему...
Полон чистою любовью
Верен сладостной мечте...

Вадим Жуковского — подлинный предшественник рыцаря из песни Франца у Пушкина.

В процессе переработки в связи с драмой, баллада Пушкина приобрела черты однопланности, стала балладой лишь об одном действующем персонаже. В этом своем качестве, которого не было в первоначальной балладе, новая баллада Пушкина сходна с балладой «Старый рыцарь» («Он был весной своей в земле обетованной», 1832, из Уланда) Жуковского. В обеих балладах по восьми четверостиший, в которых движение сюжета, повествование совершается в отношении одного лица. У Жуковского рыцарь был в Палестине, там сорвал ветку со святой оливы, с нею на шлеме бился с врагом, вернулся на родину, посадил палестинскую ветку; она стала в его старости деревом, — сидя под ним, он часто мечтал, вспоминая старину и далекую землю. У Пушкина повествованию предшествует характеристика рыцаря (строфа I), что было необходимо сделать тем более, что это не обычный рыцарь. Рыцарь имел видение, отвернулся от всех женщин, повязал себе на шею четки, покрыл лицо стальной решеткой, начертал на щите инициалы своей дамы, с ее священным именем бился в Палестине, — возвратясь на родину, умер в одиночестве (развитие действия задерживается лишь в строфе VI, в которой дается изображение паладинов в бою). Песня о рыцаре из драматических сцен Пушкина и «Старый рыцарь» Жуковского — баллады родственного типа.

Новая, тщательно отделанная баллада Пушкина о рыцаре является вполне законченным, совершенным, полноценным его созданием, одним из самых гениально проникновенных его произведений. Это не пародия на романтизм, не искаженный в цензурных целях вариант прежней баллады, — это вдохновенное, подсказанное замыслом исторической драмы воссоздание самой сущности рыцарской романтики, со всей атмосферой таинственности, отрешенности от всего реального, полной погруженности в мечты и видения. Осуществляя свое творческое задание, Пушкин на один миг победоносно вошел в заповедный мир поэзии Жуковского.

Однако, при всей глубине воссоздания рыцарского облика, Пушкин и здесь обнаруживает свою объективность; он лишь в плане поэтического постижения проникал в существо образа, который в субъективном плане был ему чужд. Так, Пушкин называет своего рыцаря «безумцем», что для Жуковского было бы просто немыслимо.

5

Из всех литературных связей Пушкина со своими предшественниками и старшими современниками наиболее глубокой, прочной и длительной была его связь с Жуковским. С лицейских лет Пушкин знал Жуковского, как поэта, уже тем самым, каким он являлся живому и непосредственно восприимчивому сознанию русских поэтов на протяжении более чем столетия, — подлинным, вдохновенным поэтом-лироком, поэтом-романтиком. И в продолжение всей дальнейшей своей жизни Пушкин сохранял интерес и влечение к поэзии Жуковского. Ранние восторги перед нею сменились бережным вниманием созревшего гения к произведениям своего учителя в поэзии, продолжавшего итти своим собственным путем, даря русской поэзии первоклассные произведения.

Будучи 16 годами старше Пушкина, определив свое индивидуальное лицо поэта еще в то время, когда гений Пушкина находился в своем первом развитии, Жуковский был нужен, необходим для Пушкина, для его роста как поэта.

На Пушкина воздействовали и у него отразились — общий облик поэтической личности Жуковского, «дух» его поэзии (в разъясненном выше смысле), некоторые сюжетные положения, лирические излияния и жалобы, характерные для определенного периода Жуковского, его строфика, отдельные образы и словесно-поэтические формулировки. В поэзии Пушкина высокая оценка и восторженная характеристика Жуковского даны главным образом в двух посланиях к нему, в надписи к его портрету, в обращении к нему и в пересказе его поэмы в «Руслане и Людмиле», в обращении к нему в «Евгении Онегине». С поэзией Жуковского связано создание Пушкиным самых образов Ленского, Татьяны, рыцаря из баллады в драматических сценах. Явные следы оставили произведения Жуковского — поэмы «Двенадцать спящих дев» и «Шильонский узник», «Певец во стане русских воинов», послания к Батюшкову, Александру I, Воейкову, Вяземскому и В. Пушкину, А. Тургеневу (и «К Филалету»), «Певец», «Песнь араба над могилою коня», «Цветок», баллады «Людмила», «Светлана», «Граф Габсбургский», стихотворения группы «Лалла Рук», драма «Орлеанская дева» и др.— в следующих произведениях Пушкина: в поэмах «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», в романе в стихах «Евгений Онегин», в сказках (хореических), в драме «Борис Годунов», в стихотворениях «К сестре», «Пирующие студенты», «Послание к Александру I», «Наполеон на Эльбе», «Послание к кн. А. М. Горчакову», «Певец», «Торжество Вакха», «Мечтатель», «Песнь о вещем Олеге», «Разговор книгопродавца с поэтом», «Я помню чудное мгно-

венье», 9-е из «Подражаний Корану», «Ангел», «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Цветок», «Чернь», «Поэту», «Жил на свете рыцарь бедный», «Когда за городом задумчив я брожу» и др.

* * *

Пушкин в своей поэзии уже с юных лет и опирался на поэзию Жуковского и отталкивался от нее, вбирая наиболее жизнеспособные ее элементы и идя безмерно дальше романтического воссоздания интимных переживаний к охвату поэтическим искусством мира действительности. Но Пушкин постоянно сознавал Жуковского рядом с собою, оценивая его как первого русского поэта из всех остальных. Более близкого себе предшественника и современника в русской поэзии (не в частных своих сторонах, но во всем целом своего поэтического облика), чем крупнейший русский поэт-романтик Жуковский,— Пушкин, поэт действительности, не знал.

Д. БЕРНШТЕЙН

«БОРИС ГОДУНОВ» ПУШКИНА И РУССКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ЭПОХУ ДЕКАБРИЗМА

I. РУССКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ЭПОХУ ДЕКАБРИЗМА

1

Изучая репертуар русских театров в годы, непосредственно следующие за наполеоновскими войнами, замечаешь следующее обстоятельство: сцена не обогащается новыми русскими произведениями трагедийного жанра.

Трагедии на ней ставятся неизменно, но все это трагедии, почерпнутые из старого репертуара — чаще всего Озерова и Крюковского. Трагедия, связанная с классицистическими канонами, тщательно охраняется. Из иностранных трагиков на русскую сцену допускаются, как правило, классики — чаще всего Корнель, Расин, Вольтер; не классики же только в переделках на классицистический лад (Шиллер, Шекспир). Но вся эта охрана классики, повидимому, мало повышает ее жизнеспособность. Не помогают даже такие охранительные меры, как постановление в 1826 г. театрального комитета не принимать к рассмотрению трагедий, написанных не каноническим размером. Эта покровительственная политика могла закрыть дорогу на сцену тем, начавшим уже возникать, трагедиям, которые рвали с классицистическими канонами, но она бессильна была вдохнуть жизнь в умирающий русский классицизм. Но у умирающей ортодоксально-классицистической трагедии есть наследник. Историческая, как правило, государственная тематика, находившаяся в годы расцвета классицистической драматургии в монопольном владении у высокого жанра трагедии, закрепляется за вытеснившим классицистическую трагедию средним жанром — драмой.

Жанр исторической драмы возникает в русской литературе еще в первые годы XIX в. Очень распространенное в эту пору обращение к истории приобретает некоторые специфические, отличные от прежнего черты. Трагедия XVIII в., часто ставившая проблемы общественного, государственного значения, обращалась всегда к тематике прошлого. Но подлинная суть исторических событий обычно мало интересовала драматургов XVIII в., для которых история была внешней формой, призванной для того, чтоб оправдать, освятить и возвеличить то решение, которое давалось общественным проблемам в современности. Эти проблемы, в соответствии с рационалистическим представлением о свойствах людей, как присущих людям вообще, независимо от места и времени, с удобством разрешались в любой тематике прошлого, русской и нерусской, достоверной и легендарной. Легенда, миф входят в классицистическую литературу на равных правах с реальными историческими событиями.

В начале XIX в., в годы наполеоновских войн, в связи с естественно обострившимся национальным чувством, отношение к исторической тематике несколько меняется. Русская драматургия, сохраняя рационализм

ортодоксальной классики и мало, подобно ей, заботясь об изучении подлинного лица исторических событий, все же обращается теперь почти исключительно к русскому национальному прошлому, к его действительным, а не легендарным событиям. Это в какой-то степени знаменует повышение интереса к истории России, к ее национальной культуре. Полные великого исторического значения конфликты современности, естественно, должны были толкать к созданию трагедийного жанра.[1]

Но именно в эту пору, на ряду с жанром исторической трагедии, начинает появляться сниженный по сравнению с трагедией жанр исторической драмы. Возникновение его тесно связано с той деформацией, которой подвергается классицистическая трагедия. Даже в этом наиболее устойчивом жанре намечается к концу XVIII в. разложение классицистических канонов. С достаточной степенью ясности оно обнаруживается в начале XIX в. в творчестве Озерова. В его драматургии, заметно отступившей от ортодоксального классицизма, налицо двоякого рода свойства, находящиеся в некотором противоречивом единстве, у Озерова взаимно уравновешенные, но давшие начало дальнейшему развитию русской драматургии в двух глубоко различных враждебных друг другу направлениях.

В трагедиях Озерова действующие лица (если не все, то, во всяком случае, главные) впервые выступают не как воплощения социальной догмы, а как личности, наделенные известным многообразием чувств и переживаний, духовно гораздо более сложные и богатые, чем герои русской классицистической трагедии. Это усложнение и духовное обогащение персонажей продиктовано было гуманистическими тенденциями преромантизма, с которым творчество Озерова тесно связано. Но озеровский гуманизм, усложнявший образы героев, одновременно снижал их по сравнению с героями ортодоксальной классики. Он делал их более импульсивными, подвижными, способными легко переходить от одних настроений к другим. Он часто наделял их непоследовательностью и слабостями рядовых людей и лишал их той рационалистической прямолинейности, которая была обязательна для героев ортодоксальной классики. Такое снижение героев, приближение их к частным, рядовым, обыкновенным людям неизбежно ослабляло торжественность и величественность тона, характерные для классики, разрушало важнейшие внутренние признаки классицистического трагедийного жанра и по сути дела, несмотря на сохранение очень многих его черт, выводило произведения Озерова за его пределы. Но, переставая быть ортодоксальной классицистической трагедией, произведения Озерова не превратились в трагедию нового времени. Придворная tragédie, разлагаясь, не заменилась у Озерова современной демократизированной Trauerspiel. Черты творчества, несшие в себе тенденцию такого превращения, не вышли у Озерова из эмбриональной стадии развития. Виной этому пассивный характер озеровского гуманизма. Как и у других писателей, в той или иной степени связанных с преромантизмом, и порой даже сильней, чем у многих из них, у него есть сознание несовершенства человеческих взаимоотношений, скорбь об их неразумности и несправедливости. Не случайна главная тема его произведений — тема насилия над человеческой личностью, над ее чувствами и стремлениями. Но, выбрав эту закономернейшую для своей современности тему, Озеров не сумел разработать ее как тему, отражающую безмерную, трагическую трудность борьбы с несправедливостью и ненормальностью человеческих отношений. В творчестве его чрезвычайно ослаблены мотивы борьбы. Его ущемленные в своих человеческих правах герои часто либо в силу внешних обстоятельств, либо в силу внут-

[1] Стоит вспомнить слова m-me de Staël из ее книги «De l'Allemagne» (1810): «La tendance naturelle du siècle, c'est la tragédie historique».

ренних переживаний оказываются пассивными и в борьбу с насильниками не вступают. Эта пассивная роль героев, хотя и не препятствовала созданию отдельных трагических ситуаций, делала невозможным создание произведений трагедийного жанра, способных отразить сложность современных общественных конфликтов.

В силу своего пассивного гуманизма, делающего установку не на общественное переустройство, а на нравственное усовершенствование, Озеров вообще склонен недооценивать трудную разрешимость этих конфликтов. Он иногда разрешает их фальсифицированно, дидактически упрощенно, без достаточной мотивировки, приводя к торжеству добродетели и посрамлению порока.

Таким образом, творчество Озерова, уловившее в какой-то мере несовершенство современных отношений, оказалось неспособным понять их настолько глубоко, чтоб сделать их темой трагедии нового типа. Зародыш ее, наличный у Озерова, был развернут в трагедию нового времени уже за пределами его творчества, на новом этапе развития русской драмы, отразившем подъем прогрессивных тенденций и замену пассивного прекраснодушного гуманизма гуманизмом более боевого, активного толка.

У современников же и ближайших преемников Озерова получили дальнейшее развитие не столько прогрессивные, сильные, сколько реакционные, слабые стороны его творчества. Пассивный озеровский гуманизм с его идеей нравственного совершенствования был направлен против сокрушительных, ниспровергающих существующий порядок идей французской революции. Существующая политическая система не только не берется под сомнение, но порой явно идеализируется как единственно способная обеспечить справедливость и гуманность (декларация святости, благодетельности и неприкосновенности царской власти в «Эдипе»). В защите прав человеческой личности, с одной стороны, и в утверждении общественного порядка, явно нарушающего эти права, — с другой, и состоит основное противоречие Озерова, как и других преромантиков. Консервативные драматурги, современники и преемники Озерова, сгладили это противоречие, ослабив, почти сведя на-нет гуманистические идеи Озерова и заметно усилив его абсолютистско-охранительные тенденции. В целом ряде драматических произведений, написанных в годы наполеоновских войн, консервативные драматурги самую идею национальной независимости подчеркнуто связывают с идеей защиты патриархальных «основ» от революционных влияний — от атеистической просветительской философии (С. Глинка — «Князь Михаил Черниговский», где Батый выведен отпетым безбожником и вольтерьянцем), от антикрепостнических тяготений (Крюковский—«Пожарский», где русский народ с негодованием отвергает намерение освободить его от боярской кабалы). В них преданность властителю часто утверждается, как важнейшее условие национального существования (С. Глинка—«Наталья, боярская дочь». Грузинцев — «Взятие Казани»). Национально-историческая тема для того и привлекается, чтоб доказать, что охрана «основ» освящена всей национальной историей и всегда совпадала с охраной национальной независимости. Такая установка, разумеется, не побуждала к сохранению исторической объективности, к исканию исторической истины.

Охранительные политические идеи, естественно, должны были ориентироваться на формы классицистической драматургии. Не случайно в годы наполеоновских войн создается большое количество трагедий в классицистическом роде. Но очень не трудно заметить, что в этих внешне верных классицистическим принципам произведениях распад ортодоксальной классицистической трагедии идет ускоренным темпом и дает очень ощутительные результаты. Виной этому не гуманизм, почти не усвоенный преемниками Озерова, а иное свойство, заметно сказавшееся и у Озерова.

Его идея прав человеческой личности несет в себе не только гуманистические тенденции, навеянные современными ему общественными потрясениями. В ней сказались в известной мере и черты эгоистической ограниченности, предпочтения личного блага общему, неизбежные в обстановке начавшегося и в России распада абсолютистской системы. В пору своего расцвета абсолютизм во имя интересов государственного целого утверждал примат государственности над частными, анархическими феодальными тенденциями. Отсюда идея общественного долга, необходимости жертвовать всем личным, индивидуальным во имя этого долга, как обычная идея классицистической литературы вообще и классицистической трагедии в особенности. Но так как главной базой абсолютизма были правящие, феодальные слои, так как даже их самоограничение во имя государственности было способом защиты их же социальных интересов, то черты эгоистической ограниченности неизбежно проявлялись и в относительно прогрессивной в пору своего расцвета абсолютистской идеологии. В частности, в классицистической драматургии эта ограниченность проявлялась в игнорировании народа как активной общественной силы, в признании такой силой только правителей, их разума, их воли. В годы начавшегося распада феодально-абсолютистской системы эгоизм господствующих слоев проявился с особенной силой. Требуя от государственной системы защиты своих привилегий, они в то же время мало были склонны жертвовать этой системе своими частными интересами. Наоборот, интерес частного дворянского лица порой предпочитался интересам дворянского же государства. Лирика преромантиков начала века полна эпикурейских и пасторальных мотивов, отражающих этот примат личного, как правило не перешедший еще в критику основ абсолютизма. И даже в трагедии, в жанре, в то время по своей сути наиболее государственном, суровый мотив долга начинает все более и более смягчаться, и на алтарь долга приносятся все более и более умеренные жертвы. В ней явно возрастает удельный вес личного интереса, личного блага. Это отчетливо проступает в серии трагедий, открывшейся «Дмитрием Донским» Озерова. Эти произведения написаны в годы национального подъема. Они агитационны. Именно поэтому мотив государственного, национального долга выдвинут в них как и в ортодоксальной классике на видное место. Именно поэтому они обращаются к таким событиям в национальной истории, напоминание о которых должно усилить национальное чувство и укрепить волю к национальной защите (трагедии «Дмитрий Донской», «Пожарский», «Минин» и т. д.). Но методом призыва к исполнению национального долга является теперь не только и даже не столько изображение морального величия жертвы во имя его, сколько изображение того, как исполнение долга вознаграждается личным счастьем и благополучием. Сентиментально-благополучные финалы представлялись лучшим агитационным средством для дворян-современников с их ограниченной героикой, чем трагические финалы ортодоксальной классики, сурово требовавшей во имя долга жертвы и личным счастьем и жизнью. Для введения благополучных финалов драматурги не останавливаются и перед заведомым искажением истории. Так, например, у Глинки князь Михаил Черниговский, в действительности убитый татарами, торжествует победу над Батыем.

Заметно проступающая в драматургии этой поры эгоистическая и ограниченная оценка гражданского подвига как акта, который должен вознаградить героя и устроить его личное благополучие, повышенный интерес к этому личному благополучию приводит к тому, что герой, вопреки логике исторической темы, чаще всего изображается в своих личных, а не общественных взаимоотношениях. Последним, за малым исключением, посвящено не действие, а только декламация по поводу их.

Сосредоточение на личных взаимоотношениях, а также упрощенное, залакированно-благополучное разрешение конфликта между личным и общим отдаляет эти драматические произведения от ортодоксально-классицистической трагедии. Некоторые из драматургов, ощущая это, заменяют порой в подзаголовке слово «трагедия» словом «драма» и переходят от шестистопных ямбов к прозе (С. Глинка, Шаховской). Но и там, где сам драматург этого не желает признать, историческая трагедия, утверждающая примат государственности, заменяется очень часто исторической драмой. Исторической — потому, что она не рассталась с государственными идеями, нуждающимися для своего утверждения в подкреплении национально-историческим опытом; драмой, а не трагедией — потому, что государственному началу заметно пришлось потесниться для личного, частного, потому что драматические конфликты, в том числе конфликт между общим и частным, разрешаются отнюдь не с той суровой прямолинейностью, которой требовал весь дух классицистической трагедии.

Отход произведений, именующих себя трагедиями, от трагедийности, отмечался и в критике, близкой к ним по времени. Так, например, Мерзляков дает следующую оценку трагедии Крюковского «Пожарский»: «Господин Крюковский, вместо трагедии Пожарского, дал нам семейственную картину томной разлуки, довольно трогательную, но не трагическую» («О том, что называется действие драмы»).[1]

Нет нужды распространяться о том, что отступающая от ортодоксальной классики драматургия преемников Озерова, не усвоивших его гуманистических идей, неизмеримо дальше озеровской отстоит от трагедии нового времени, отразившей глубину современных социальных конфликтов. Их драматургия с непосредственно выраженными охранительными политическими мотивами, заостренными против атеизма и вольнолюбия, игнорирующая несовершенство общественных отношений, прямо и сознательно противостоит европейской драме нового типа. Ее реакция на новую европейскую драму находится в полном соответствии с той литературной критикой, которая в начале века давала этой новой драме чрезвычайно выразительные характеристики. С точки зрения этой критики, герои Шиллера, «кажется, с ним вместе воспитывались в немецком университете, где они напитались новой философии, от которой избави господи всякого честного человека». А «большая часть действующих лиц в новых французских драмах, мелодрамах и трагедиях, кажется, родились вместе с революцией». Эти герои «выбраны из толпы бунтовщиков, наполнявших ужасом последние годы прошедшего столетия».[2] Журнал идейно возглавлялся Шаховским.

В первые годы по окончании наполеоновских войн жанр исторической драмы сходит на-нет. После победы в ней уже не было нужды как в агитационном средстве. Да и величественность, серьезность исторической темы не подходила к тому радужному настроению, в котором находились господствующие общественные слои. В драматургии решительно берет перевес современность с ее вопросами быта, культуры, общественных и личных взаимоотношений. Реакционные слои, вдохновленные победой европейской реакции, в сфере этих вопросов воспевают патриархальные основы существования как единственно мыслимые в русской жизни и вполне отвечающие русскому национальному характеру. Создается целая серия драматических произведений, утверждающих, в духе Коцебу, дружественность и единство крестьян и господ (Ив. Федоров, Борис Федоров, Ватаций и др.). Эти произведения склонны самую победу над Наполеоном толковать, как победу истовой патриархальности над злокозненным и

[1] «Вестник Европы», 1817, ч. 93, стр. 112—113.
[2] «Драматический Вестник», 1808, № 36, стр. 56.

безбожным вольтерьянством. Они изо всех сил доказывают, что положение народа идеально, что взаимоотношения его с помещиками и властью не оставляют желать ничего лучшего. Тем самым они утверждают, что общественный порядок не подлежит никакому изменению. Не случайно со средины второго десятилетия XIX в. появляется целая серия комедий с карикатурным, нарочито оглупленным образом реформатора, затевающего бытовые и хозяйственные преобразования на западноевропейский лад (Шаховской, Загоскин). Немногочисленные в эту пору драматические произведения с исторической тематикой преследуют все ту же цель — демонстрации трогательного единства народа и правящих слоев, как исконного свойства русской национальной жизни. Как бы искаженно в этих произведениях с исторической тематикой ни изображались люди из народа, важно то, что они занимают в них центральное место и вносят с собой некоторые, пусть внешние, черты народного быта, раньше из исторических произведений изгонявшиеся. В этом сказался опыт эпохи революции и национальных войн, научивший считаться с народом, видеть в нем не нулевую величину. В комедии и в бытовой драме люди из народа в качестве центральных фигур появились значительно раньше. В произведениях же, хоть внешне связанных с относительно высокой исторической тематикой, это делается впервые. Но, решившись связать историческую тематику с «народными» образами, Шаховской все же не решается ее оформить в жанр исторической драмы (к этому он придет позже). В 1815 г. он еще вводит этих героев в менее высокий, развлекательный жанр исторической оперы («Иван Сусанин») и оперы-водевиля («Казак-стихотворец»).

Удачный исход войн с Наполеоном, поднявший дух российских реакционеров, вдохновивший их к еще более убежденной защите существующего порядка, имел еще и другие общественные последствия. Подняв национальное самосознание, он тем самым поднял и настроение передовых слоев. Им представляется невозможным примиренье с гнетом. Они остро ощущают позорное и страшное положение народа, который, сбросив ярмо иноземного рабства, остался под ярмом рабства отечественного.

Ненависть к насилию и осознание великих трудностей борьбы с ним являются той идейной почвой, на которой в литературе закономерно вырастает жанр трагедии. Не случайно он в эти годы налицо в прогрессивной литературе и не дается литературе реакционного толка, сознательно замалчивающей или сглаживающей социальные конфликты. Первой, по времени написания, трагедией прогрессивного направления является «Андромаха» Катенина (была закончена, по словам автора, в 1818 г., напечатана и поставлена на сцене в 1827 г.). В ней осознание общественной обстановки выявлено еще в чрезвычайно общей форме, как осознание роковой трудности преодоления жестокости и зла, царящих в мире. Не случайно Катенин обращается не к реальному историческому материалу, а к поэтическому преданию, герои которого давно приобрели общечеловеческое значение, стали общечеловеческими символами. Создавая картину буйных страстей, зла, грубости, насилия, совершаемого победителями-греками над побежденными троянцами, Катенин проводит мысль о том, что зло мира так велико, что преодолевать его приходится только злом, страданьями, кровью, если нужно — даже невинной кровью. В роковой необходимости этого страданья и крови во имя мира и счастья и заключается трагизм человеческой судьбы. Не даром даже боги не легко решаются пожертвовать Астианаксом:

Казалось, трудно им, подвигнутым любовью,
И благо общее купить безвинной кровью.

(действие 5-е, явление последнее)

Гуманистический взгляд на людей и их судьбы влечет за собой попытку раскрыть внутренний мир человека, создать человеческий характер, наделенный многообразием и силой переживаний.[1]

Андромаха — то гордая и царственная даже в несчастьи, вдова Гектора, то скорбная мать, забывающая о своей гордости в тревогах о сыне, переходящая от презрения к мольбе, от ненависти к отчаянию и безнадежной покорности; Пирр — грубый, буйный, но простовато-честный и на свой лад даже способный на тяжеловесное великодушие, — это характеры, явно не укладывающиеся в условные рамки классики. Для них эти рамки стали прокрустовым ложем. Характеры явно обрублены, изуродованы вступившей с ними в противоречие формой.

Формы, более отвечающей своему мироотношению, Катенин еще не сумел обрести. Это объяснялось главным образом тем, что еще несколько расплывчатое новое гражданское сознание, не имевшее прочных традиций в русской литературе, невольно обращалось к тем формам, которые были выкованы старой абсолютистской гражданственностью. Переработка этих форм, применение их к новым требованиям, т. е. превращение их в новую форму, было делом, требующим усилий и времени, на первых порах неизбежно связанным с неудачами. Подобной, еще большей, в силу слабого авторского таланта, неудачей является и классицистический по форме «Персей» (1821) Якова Ростовцева, по замыслу политическая трагедия, в которой благородный, близкий к республиканскому Риму македонский царевич Димитрий падает жертвой честолюбивого и коварного македонского узурпатора Персея. Идеи автора настолько сбивчивы и нечетки, характеры так аляповаты, отдельные монологи настолько сплагиированы у Озерова, что останавливаться подробней на этом произведении нет смысла.

Дальнейшее развитие прогрессивной трагедии отражает более четкий, конкретный подход к вопросам общественной борьбы и ее трудностей. Этот более четкий подход связан с ростом революционных настроений, поддержанных революциями на юге Европы. Он сказывается в содержании и форме трагедии. Легендарное («Андромаха») или условно историческое содержание («Персей», где из реальной истории — Македония во II веке до новой эры — не взято почти ничего, кроме имен некоторых действующих лиц) заменяется более реальным историческим содержанием. А своеобразный подход к событиям, глубоко отличный от ортодоксально-классицистического, влечет за собой отход от классицистических художественных канонов.

Интерес к прошлому, характерный для всей русской вольнолюбивой литературы, с особенной силой проявляется в трагедии. Трудность борьбы, неполная ясность ее путей, недостаточность собственного боевого опыта обращают к прошлому, заставляют искать в нем примеров, оправданий, опоры для своих верований или сомнений. К прогрессистам 20-х годов с немалым основанием могут быть применены слова Гете: «Кто пережил революцию, чувствует себя втянутым в историю; он в современном видит прошлое со свежим, освещающим самые отдаленные явления взглядом». Для наших вольнолюбцев, созданных эпохой европейских революций, готовящихся к своей собственной революции, история людей оживает и тесно связывается с их собственной жизнью, как давнишняя, подготовившая их собственное появление, оправдавшая их собственные стремления борьбы угнетенных с угнетателями. Активно гуманистический

[1] Не случайно Пушкин высоко ценил трагедию Катенина: «После Димитрия Донского, после Пожарского... мы всё не имели трагедии — Андромаха Катенина (может быть, лучшее произведение нашей Мельпомены, по силе истинных чувств, по духу истинно-трагическому) не разбудила однако ж ото сна сцену, опустелую после Семеновой» («О драме», 1830).

взгляд на историю как на историю борьбы за свободу, за человеческие права был взглядом, потенционально открывающим возможности для верного познания прошлого. Мера этой верности определялась прежде всего мерой понимания сложности общественных отношений и их законов. Естественно, что бóльшая или меньшая степень понимания настоящего открывала бóльшие или меньшие возможности для постижения прошлого.

Для послевоенной эпохи с ее ростом национального самосознания характерно обращение вольнолюбивой драмы к русскому национальному прошлому. Интерес к национальной тематике тесно связан со стремлением создать национальную литературу вообще и национальный театр в частности. Для прогрессивных кругов создание национального театра означало не только руссификацию его, но и демократизацию в противовес реакционной псевдонародности. Искание этой демократизации сказалось и в форме и в содержании драмы. В области формы наблюдается более решительный, чем в реакционной драматургии, отход от классицистических норм. В области содержания — повышенный интерес к тематике социальных столкновений. В прогрессивной драме она не только не заслоняется вполне закономерной в эту пору тематикой национальных столкновений, но, в отличие от предшествующей и современной консервативной исторической драмы и в противовес ей, выступает на передний план даже в тех произведениях, где речь идет о конфликтах национального порядка. Это обнаруживается и в рылеевском плане «Мазепы», и в грибоедовском плане «1812 года», и в пушкинском «Борисе Годунове». Не касаясь пока «Бориса Годунова», стоит указать на исключительный интерес, который в этом отношении представляет грибоедовский план «1812 года».

Показав события 1812 г. как события, пробудившие народное сознание и народный героизм, Грибоедов, бросая вызов ура-патриотической литературе, кричавшей о социальной идиллии и социальном благоденствии, наступивших после наполеоновских войн, намеревался показать на примере своего героя трагическую судьбу народа, в награду за его подвиг загнанного «под палку господина». Можно только усомниться в выполнимости грибоедовского плана, во всяком случае в возможности удачно его реализовать, так как, судя по плану, реалистическое изображение судьбы персонажей совмещалось у Грибоедова со сценами чужеродного, мистико-фантастического характера (появление теней Мономаха, Петра I и т. д.). Самое наличие подобных сцен говорит о том, что Грибоедов встречал какие-то внутренние препятствия для вполне правдивого и естественного показа событий и взаимоотношений.

Историческая тематика прогрессивной трагедии не сводится к тематике исключительно русской. Предпочтение национальной темы в прогрессивной литературе не связано с шовинистической настроенностью против всего нерусского. Иноземная тема, отвечающая вольнолюбивым стремлениям, нередко встречается в литературе 20-х годов (стоит вспомнить преобладание ее у молодого Бестужева).

Мы находим польскую историческую тему у Жандра («Венцеслав»).[1]

Античную греческую тему находим в плане рылеевского «Прометея» и в «Аргивянах» Кюхельбекера — трагедии, наиболее сильно и непосредственно выразившей революционные настроения начала 20-х годов, а потому подлежащей нашему специальному рассмотрению. Стоит отметить,

[1] По свидетельству современников, например А. Одоевского, «О трагедии „Венцеслав“» (и по подзаголовку. данному Жандром) «трагедия, переделанная из театра Ротру», это не просто перевод, а переделка трагедии Ротру «Venceslas» (1647 г.). Но у Жандра первое действие, единственное до нас дошедшее, отступает от подлинника только в мелочах.

что именно античная тематика меньше любой другой иноземной могла противоречить националистическим устремлениям Кюхельбекера, утверждавшего, что «вера праотцев, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности».[1] Античность была настолько обязательным составным элементом культуры во всех европейских странах, что в сознании людей того времени ее понятия и герои стали национально-нейтральными, общечеловеческими. Не случайно в большей или меньшей степени элементы античности можно найти почти в любом литературном направлении этой поры. Целый ряд античных имен и понятий должен был приобрести для русских свободолюбцев тем большее значение, что французская революция не так давно воскресила их и заново наполнила гражданским содержанием (к числу таких имен принадлежал и герой «Аргивян» Тимолеон, изображенный М. Ж. Шенье в его трагедии «Timoleon»). Обращение к античной тематике было для Кюхельбекера тем более естественным, что русская история не могла дать ему материала для изображения победоносной борьбы за республиканский строй. Кое-какое влияние на выбор античной темы мог оказать и расчет на то, что вольнолюбивое произведение с такой темой легче проскользнет сквозь цензурные рогатки.

В резком расхождении со всем верноподданническим духом консервативной литературы вообще и консервативной исторической драмы в частности, Кюхельбекер переносит зрителя в республиканскую атмосферу вольного Коринфа, где граждане имеют «свободу на торжище сбираться и судить», где они рабски не служат правителям, а сами могут «называть могущего вождя своим слугою». Стоит только вспомнить первое действие «Аргивян» — городская площадь, шумная народная толпа, правители извещают народ о политических событиях, апеллируют к народному мнению, ждут народного одобрения для своих решений и действий, — и сразу видишь и идейную смелость и сценическую новизну трагедии Кюхельбекера.[2]

Кюхельбекер претендует на верность античности в содержании и в форме. Мера этой верности определена и историческими познаниями Кюхельбекера и его идейными тенденциями и задачами. Установка на историческую подлинность, на создание трагедии, верной колориту места и времени, подтверждается теми 59 замечаниями, которые предпосланы трагедии. В них даны ссылки на источники, пояснения имен героев и богов, названий местностей, обычаев и т. п., упоминаемых в «Аргивянах». Кюхельбекер использует для своей трагедии материалы, почерпнутые из античных историков, в особенности из плутархова «Жизнеописания Тимолеонта». Превращая в характеры и картины крайне скупые упоминания о заинтересовавших его событиях (античные историки подробно освещают более позднюю деятельность Тимолеона в Сиракузах и только бегло сообщают об эпизоде его коринфской борьбы с тираном), Кюхельбекер во многих своих психологических оценках отступает от античных историков. Но в политическом анализе событий он чаще всего остается на их уровне. А этот уровень, вполне устраивающий Кюхельбекера, удобный для проведения его политических тенденций, вносит в его трагедию заметную ограниченность и историческую необоснованность. Последняя тем более заметна, что в художественном плане она проявляется как нарушение логики характеров отдельных героев и немотивированность их поступков.

---

[1] «О направлении поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», «Мнемозина», 1824, ч. II.

[2] «Аргивяне» известны в двух редакциях. Первая, законченная, была написана в 1823 г.; вторая, писавшаяся в 1824—1825 гг., осталась незаконченной (пролог и два действия).

В «Аргивянах» намечаются две трагедийные линии, тесно между собой связанные. Первая — трагедия Тимофана, коринфского полководца, захватившего с помощью войска власть над Коринфом, превратившегося в тирана, в единодержавного правителя. Вторая — трагедия Тимолеона, тираноборца, ставшего во главе заговора против своего родного брата Тимофана. Стоит обратить внимание на то, что именно в вольнолюбивом произведении русской литературы находит себе место трагедия тирана — «царя», как упорно, вопреки исторической истине, но в полном соответствии с волнующими Кюхельбекера политическими проблемами, именуют Тимофана все персонажи «Аргивян». Казалось бы, именно реакционные идеологи должны были в современной европейской обстановке, когда оказались «запад, юг и норд в смятеньи, троны, царства в разрушеньи», задуматься над судьбами самодержавия и ощутить их трагически. Но русская реакция была слишком опьянена успехами Священного Союза, чтоб ясно видеть дальнейшие перспективы общественного развития, слишком лжива и ограничена, чтоб честно и открыто говорить о все усиливавшихся общественных конфликтах. В русской литературе именно вольнолюбцы, выступающие на борьбу с тиранией, сумели заговорить об ее общественной неприемлемости, об ее обреченности на народную ненависть и на гибель. Но русские дворянские вольнолюбцы, героически ополчившиеся против самодержавной системы, были слишком многими нитями связаны с этой системой, чтоб не воспринять и свое восстание против нее и ее, как им верилось, близкую гибель трагически. Да и объективно в ту пору абсолютная монархия, уже ставшая силой, тормозящей общественное развитие, была еще так мощна, память о ее прежних общенациональных заслугах была еще так свежа, что гибель монархии по справедливости могла тогда расцениваться как потрясение величайшей трагической силы и значения, чреватое большими трудностями и осложнениями.

Оценка гибели тирана как события тяжкого, трагедийного определила гуманистический принцип изображения Тимофана. Трагедия Тимофана — это трагедия правителя, всем чуждого, власть которого держится только насилием. Изображая Тимофана как фигуру трагическую, Кюхельбекер, вопреки античным историкам, не видавшим в его судьбе ничего трагедийного и считавшим его ничтожным честолюбцем и «негодяем» (Плутарх), изображает его крупным человеком со смелым характером, не лишенным доброты и благородства. Вняв просьбам жены и матери, он великодушно отпускает на свободу своего тестя Протогена, покушавшегося на его жизнь. Гнушаясь мести, он щадит своего злейшего врага Сатироса, будущего своего убийцу («Герой и в ослепленьи льву подобен»). Он умеет воздать должное героизму своих противников, Тимолеона и Протогена. Побуждаемый честолюбием к захвату власти, он думает все же и о счастье народа:

Нет, кровь сия
Была не всуе расточена мною!
Из сих смертей свобода, жизнь и слава
Как древо пышное взрастут для мира —

и обещает всю свою жизнь посвятить родине: «Коринфу жизнь, Коринфу мой венец». Он надеется на то, что станет «под венцом» «...отечества отцом и другом братий». Но ни высокие качества, ни добрые намерения не помогут царю завоевать любовь подданных, так как единоличная власть неизбежно связана с угнетением. На высоте власти царя ждет отчужденность от всех и одиночество:

Уже тебе нельзя в среду сограждан
С твоей угрюмой высоты сойти:
Нельзя меж ними жить их друг и равный.

Добиваться его любви и расположения будут только низкие, корыстные льстецы, которые «топчут бедственный народ». Он обречен на ненависть и власть свою «напрасно захочет без насилья сохранить». Его ждут «одни волненья, мятеж и казни, скорбь и убиенья». И неизбежным результатом таких отношений является гибель тирана: «Тиранов никогда не минет месть».

Кюхельбекер усугубляет политическую трагедию Тимофана его внутренними переживаниями, гуманистически подчеркивающими, что самодержавная власть не дает счастья не только подданным, но и самому властителю. Горькое чувство неудовлетворенности, сознание чрезмерной тяжести взятой на себя власти, недостижимости счастья и покоя преследуют царя:

Се по трудах жестоких наконец
Я взял давно желаемый венец:
Но вдруг на вышине меня обстали
Нежданные и черные печали!

Одиночество, вражда окружающих заставляют томиться мрачными предчувствиями и страхом: «...скрытый червь мне сердце гложет», и тайный голос «шепчет о бедах». Ничего, кроме внутренних мучений власть не принесла Тимофану: «Сам я — я ад в сих персях нахожу». И властолюбец вынужден сознаться: «Клянусь! желать бы власти не решился, когда бы я все бедства предузнал!».

Образ Тимофана, по внутренней идее своей вполне заслуживающий того, чтоб быть образом трагедии, не получил у Кюхельбекера полноценного художественного воплощения. Гуманистический подход к образу Тимофана, трактовка его как лица трагического диктует Кюхельбекеру многостороннюю зарисовку его характера. В стремлении создать многообразный человеческий характер проявляется тенденция к созданию реалистической драмы. Но разносторонность характера все же остается у Кюхельбекера в гораздо большей степени декларированной, озаглавленной, чем показанной в непосредственном поведении героя, в его душевных движениях.

Реалистические тенденции еще не способны преодолеть классицистические черты творчества. В большой мере это должно быть отнесено за счет недостаточности кюхельбекеровского таланта. Но в очень сильной степени это объясняется установкой на непосредственную агитационность, которая заставляет автора больше заботиться о декларациях и логических выводах из показа людей и событий, чем о самом процессе этого показа. Ослабляет художественную ценность образа Тимофана, а вместе с тем и всей трагедии, и недостаточная мотивированность событий, в которых он участвует, и внутренних его переживаний. Явно недостаточно, и политически и психологически, мотивирован совершенный Тимофаном переворот, вносящий логическую несуразность в то освещение, которое Кюхельбекер дал избранному им историческому материалу. Если ненависть к тирании так велика и всеобща в вольном Коринфе, как на этом, вслед за Плутархом, настаивает Кюхельбекер, то почему же совершился этот переворот в пользу тирана, почему участвовали в нем не только наемные, но и коринфские воины, дети вольнолюбивого коринфского народа? Плутарх объясняет это тем, что и Тимофан и его приверженцы — «негодяи». Кюхельбекер отбрасывает это компрометирующее его героя объяснение. Но отбросив его и одновременно сохранив политическую оценку Тимофана Плутархом как правителя, не имеющего серьезной общественной опоры, он выдвигает для поведения сторонников Тимофана объяснение отнюдь не более веское, чем у Плутарха. Кюхельбекер устами полководца Сатироса, злого врага

Тимофана, ссылается, — и это единственное объяснение, встречающееся на протяжении трагедии, — на легкомыслие юношей-воинов, полюбивших

Младого, смелого вождя, врага
Смешных, старинных, нестерпимых правил,
Гонящих из шатров толпы гетер,
Отъемлющих у воинов пиры,
В их чашах радость шумного вина
Мешающих с унылою водою.

Но эта привязанность воинов к полководцу тем менее способна объяснить их участие в перевороте, что они, по Кюхельбекеру, воспитаны в республиканском духе, как и их отцы и братья, которые не питают к тирану ничего, кроме ужаса и ненависти.

Не более ясны и психологические мотивы, побудившие самого Тимофана захватить власть. Что заставило благородного и великодушного Тимофана, воспитанного в республиканских традициях, сына, брата и зятя убежденных республиканцев, превратиться в тирана? Ссылка Кюхельбекера на властолюбие, которое овладело Тимофаном по воле рока, могла бы быть удовлетворительной при изображении обстановки, где есть почва для тирании. Но, не показав этой почвы, Кюхельбекер не объяснил, почему честолюбие должно было выразиться в стремлении к царской власти, а не в какой-либо иной форме. Внутренние стимулы к захвату власти остаются тем более непонятными, что Тимофан изображен человеком, любящим свою родину и своих сограждан, стремящимся к их славе и счастью. А так как эти сограждане, по Кюхельбекеру, горячо привязаны к республиканской системе и только при ней способны завоевать славу и счастье, то переворот Тимофана выглядит в трагедии, как плохо мотивированная, вздорная затея. Это вносит сильнейшее противоречие в образ Тимофана и ослабляет его трагическое содержание. Надо полагать, что более критическое отношение к Плутарху помогло бы Кюхельбекеру при его несомненном знании античности в какой-то степени осознать подлинные причины античных переворотов. Но у Кюхельбекера в пору создания первой редакции «Аргивян» нет стимула к пересмотру Плутарха в этом вопросе.

Плутархова идеализация Коринфской республики, замалчивание ее внутренних общественных разногласий, вполне отвечает агитационно-республиканским установкам Кюхельбекера и его трактовке тирана как правителя всем чуждого. Да и интересует Кюхельбекера, идейно отправляющегося от современной ему действительности, судьба тирана на престоле, а не вопрос о том, откуда берутся тираны. Но некритическое следование Плутарху, обусловленное установками Кюхельбекера, делает его трагедию внешне исторической, следующей внешнему течению событий, но мало проникающей в их подлинные закономерности. Стоит отметить, что Кюхельбекер в отдельных замечаниях идет дальше Плутарха, но все еще не может и, очевидно, не хочет разрушить его политическую концепцию. В высказываниях отдельных лиц проскальзывают изредка, вопреки Плутарху, замечания то о гнете «вельмож» над народом (Протоген в 1-м действии), то о «буйстве черни» (Демариста во 2-м действии), нарушающие представление о полном совершенстве Коринфской республики. Но замечания эти в первой редакции не приобретают активного значения и не влияют на всю политическую концепцию Кюхельбекера, утверждающего неограниченную преданность народа республике и полную беспочвенность и несостоятельность тирании.

Недостаточная мотивированность поведения героя, связанная с внешним характером историзма, декларации вместо непосредственного их выявления ослабляют трагическое впечатление, производимое судьбой Тимофана.

Но агитационное произведение Кюхельбекера восполняет на иной лад то, что недостаточно развито в самом ходе действия. На помощь приходит публицистически окрашенное лирическое начало. Ведущую роль в этом лирико-публицистическом утверждении авторских взглядов выполняет хор. В его лирических партиях провозглашается то, что выглядит порой недостаточно убедительно в образной системе. Хор утверждает неизбежность гибели тирана:

Не в радость взойдет ему страшный посев,
Не в радость созреет ужасная жатва,
Не минет преступника вечная клятва,
Поглотит злодея разверстый Эрев!

Он же толкует эту гибель как страшное, трагическое событие:

О горе! О позор жестокий!
Он пал, сей счастливый тиран!
Лежит зарезан и попран
Сей гордый вождь, сей царь высокий!

В тесной связи с трагедийной линией тирана развивается в «Аргивянах» трагедийная линия тираноборца, воплощенная в образе Тимолеона. Тимолеон — не единственный тираноборец, выведенный в трагедии, но он наиболее развернутый образ борца за свободу. Сопровождающий его через всю трагедию образ Протогена только дополняет и оттеняет его; остальные «друзья отчизны и свободы» совсем почти не обрисованы. Образ Тимолеона замещает все эти образы и концентрирует в себе важнейшие черты свободолюбца. Образ его проходит под знаком высокой преданности делу родины. Это дело выше всех личных стремлений, личных привязанностей: «...тот предатель, в ком родство и дружба отчизны голос могут заглушить».

Нет жертвы, которая могла бы остановить Тимолеона, если жертва нужна родине и свободе. Не только свою жизнь, но и жизнь детей, даже честь свою — всё отдает Тимолеон общему делу. Его служение родине бескорыстно. Наградой за него должно являться сознание счастья родины, а не почести и слава: «И не с избытком ли тот награжден, кто первый был в спасителях Коринфа?»

Любовь к родине не отделима от любви к ее свободе. Отсюда та непримиримая вражда к тирану и тирании, которая так резко, антагонистически отделяет образ патриота у Кюхельбекера (и у других революционеров 20-х годов) от патриотических образов консервативной литературы. Эта вражда к тирану высоко идейна и старательно очищена от каких бы то ни было личных мотивов и побуждений. Тимолеон даже горячо любит своего младшего брата, своего воспитанника Тимофана (по Плутарху, Тимофан — старший брат). Во имя этой любви он пожертвовал личным счастьем, отказавшись в пользу брата от любви к Аглае. Он вступает в борьбу с Тимофаном только потому, что видит в нем врага свободы, а значит и отчизны. Идейность Тимолеона оттенена и усилена образом низкого честолюбца Сатироса, вступающего в заговор исключительно из соображений личной ненависти к более талантливому, более прославленному полководцу Тимофану. К Сатиросу относятся слова Тимолеона о тех людях, для которых

Ничто свобода и народ,
Отчизна служит им одним предлогом.
Они вражду своим считают богом.

Подобные Тимолеону тираноборцы, готовые жизнь и счастье отдать свободе и народу, представляются Кюхельбекеру более значительной общественной силой, чем сам народ. В «Аргивянах» исполнен ненависти к тирану и народ. Побуждаемый Тимолеоном и его соратниками, он поднял против тирана восстание. Но народ можно подавить, его можно

смирить и запугать. Смирить же и запугать героических тираноборцев невозможно. В страшной обстановке подавленного народного восстания, всеми оставленные, Тимолеон и Протоген одни непреклонно и неустрашимо несут месть тирану. Не народ своими силами, а героические одиночки завоевывают народную свободу. В этой трактовке Кюхельбекера, кстати совершенно самостоятельной, так как у античных историков нет упоминания о народном восстании и его разгроме, сказалась далекость дворянских революционеров от народа, их ставка не на народ, а на себя, как на главную силу, способную обеспечить свободу и счастье всей нации. Стремление показать тираноборца, как неустрашимого и бескорыстного защитника общенародных интересов, заставляет рисовать его образ идеализированно, без единой темной или эгоистической черты (таковы же образы борцов за свободу и у других дворянских революционеров). Идеализация эта была необходима Кюхельбекеру, точно так же как трагическим писателям времен французской революции, чтоб «скрыть от самих себя ограниченное содержание своей борьбы и поддержать свой энтузиазм на высоте исторической трагедии».[1]

Но идеализация была глубоко оправдана тем, что вдохновляла на борьбу, имевшую при всей своей ограниченности всенародно полезное значение, тем большее, чем меньше в тогдашней России было развернуто революционное движение.

Трагедия Тимолеона состоит не только в том, что делу отчизны и свободы он пожертвовал всем ему дорогим и близким. Он «мученик свободы» не только потому, что честь его поругана павшим на него по вине Сатироса подозрением в предательстве, что погибли его дети, отданные им в залог его верности республике, что погиб его лучший друг Поликрат и т. п. Он «мученик свободы», лицо трагическое прежде всего и больше всего потому, что вынужден «избрать последний грозный путь к свободе» и признать законность братоубийственного кровопролития, против которого вопиет все его существо. Утверждение такого мотива в качестве трагического чрезвычайно характерно для дворянских революционеров, в чьей революционности было не мало утопического прекраснодушия, отражавшего по сути дела не вполне порванные связи с тем обществом, против которого они боролись. Идея тираноубийства, кровопролития была идеей, которая давалась не легко. Тимолеон долго и упорно верит в возможность бескровной революции:

Не потеряв ниже одной главы,
Без крови пробудите вольность вы.

Самое восстание народа нужно ему для того, чтоб заставить тирана «без битв... от скорбной власти отрещись». Он вновь и вновь пытается убедить, вразумить, устрашить тирана. И только полная безрезультатность этих попыток заставляет его во имя отчизны решиться на крайнюю меру: «Я должен чашу выпить до конца. Идем, меня отчизна призывает». Кровавое насилие над тираном необходимо. Его нельзя избежать. Но оно внушает трагический ужас. Этот ужас воплощен в той фигуре скорби и отчаянья, которую являет Тимолеон после убийства Тимофана: «Тимофан умирает. Тимолеон... остается неподвижен, с лицом, закрытым мантией».

Но ужас кровопролития возвышен и очищен снятием вины с тираноборцев. Хор возвещает:

Рока строгого споспешник
Сам себя казнил тиран!
Сам расстался с небосклоном,
Сам покинул пляску Ор;

[1] К. Маркс. 18-е брюмера Луи Бонапарта.

Не сражен Тимолеоном,
Он нарушенным законом
Сам решил свой приговор!

Еще больше очищено кровопролитие возвещением того всенародного блага, которое будет достигнуто страшным и трудным путем крови:

Взирают всевидцы, блаженные боги
С спокойного неба на бурный мятеж,
За грозный таинственный смерти рубеж,
На темные строгого рока дороги.
И видят сквозь ужас и гибель, и тлен
Сокрытое, но оживленное семя
Грядущего счастья и лучших времен.

Признав неизбежность казни тирана, утвердив ее роковую, страшную, но оправданную необходимость голосом хора, Кюхельбекер все же не в состоянии совершенно распроститься с идеей убеждения и вразумления тирана.

В противоречии с лирическими партиями хора, нарушая логичность и тем самым художественность своей трагедии, Кюхельбекер, в плане образного показа, не придал гибели Тимофана черт абсолютной и неизбежной закономерности. Гибель эта изображается не просто как естественный и неизбежный результат борьбы противников, движимых резко противоположными и непримиримыми стремлениями. Она дана не только как необходимое следствие тимофанова переворота, но и как результат происков коварного Сатироса, без чьего вмешательства, по Кюхельбекеру, быть может, метод вразумления оказал бы свое действие, и конфликт получил бы иное разрешение. Сатирос выступает, словно злой дух: убивая в людях добрые чувства, отравляя их души злобой и местью, он неуклонно ведет события к намеченному им роковому исходу —

Месть страшная постигнет Тимофана,
Я на него длань брата воружу!

Протогена, растроганного и обезоруженного великодушием Тимофана, он язвительными упреками в измене общему делу толкает на гнев и ненависть к Тимофану, на восстание против него. Он становится активным участником заговора, одним из его вдохновителей и всеми мерами, хотя и безуспешными, противодействует решению заговорщиков пощадить Тимофана и убедить его отказаться от власти. Сатирос предает заговор Тимофану, толкает его на кровавое усмирение восстания и тем самым сознательно делает мирный исход невозможным и гибель тирана неизбежной:

Се без меня (кто бы тому поверил,
Кто бы дерзнул поведать то и в сказке?)
Венец безумья, верх всем заблужденьям,
Низринуть власть и крови не пролить,
Нелепый сей, достойный смеха подвиг,
Быть может, оправдался бы успехом!

Сатирос не только создает препятствия для бескровной революции, но он же совершает и самый акт тираноубийства.

Любопытно, что Кюхельбекер, заставив Тимолеона решиться на крайнюю меру и тем самым, в известной степени, взять на себя нравственную ответственность за кровопролитие, все-таки избавляет его от совершения тираноубийства. Удар наносит Протоген. Но и он не убивает тирана. Делает это бесчестный предатель Сатирос. Не снимая совершенно ответственности за тираноубийство с чистых сердец, Кюхельбекер самый акт убийства предпочитает передать в грязные руки. Изображая Сатироса

как непреодолимо-сильного демонического злодея, Кюхельбекер пытается в нем воплотить силу рока, влекущего тирана к гибели, а тираноборцев — к кровавой расправе с тираном. Но, мотивируя действия Сатироса только честолюбием и чисто личной ненавистью к Тимофану, Кюхельбекер заметно заслонил этими в достаточной степени случайными в ходе исторических событий мотивами подлинную закономерность событий. Роковая закономерность превращается, вопреки тому, что провозглашено хором, в роковую случайность, оставляющую какую-то лазейку для так трудно покидаемой надежды на возможность не кровавого исхода.

При всей своей непоследовательности, трагедия Кюхельбекера исполнена революционного пафоса, глубокой веры в возможность силами героических одиночек переустроить общественную систему и создать счастье народа. Но эта просветительская революционная вера связана с сознанием тяжких трудностей борьбы, с сознанием того, что пути этой борьбы роковым образом оказываются не отвечающими желаниям и намерениям борцов. Этот комплекс отношений определил важнейшие черты художественной манеры «Аргивян». Стремление поставить в пример настоящему высокую республиканскую традицию прошлого обратило к античной теме. Стремление придать своей трагедии черты трагедии рока, воплотить в ней сознание неизбежности и оправданности страшных и нежеланных путей революционного насилия заставило ориентироваться не только на античное содержание, но в значительной степени и на античную форму. Форма классицистической трагедии французского толка, в которой было принято воплощать античное «высокое» содержание, не могла удовлетворить Кюхельбекера, несмотря на присущие ему черты рационализма. В этой форме все было слишком рассчитано, рассудочно взвешено и предусмотрено, чтоб соединить с ней ту лирическую взволнованность, в которую отливалось у Кюхельбекера его ощущение тяжкой неизбежности, соединенное с его просветительскими верованиями. Кроме того, на русской почве с трагедийной традицией классицистического толка было тесно связано представление о монархических идеях, о придворности тона, о скованности и условной изысканности. Естественно, что эта форма была не приемлема для Кюхельбекера, пытавшегося в противовес придворной трагедии создать трагедию революционную, да еще такую, в которой значительное место отведено народу, массе. Правда, народ не является у Кюхельбекера решающей силой истории. Но все совершающееся в трагедии вершится для него, во имя его блага. Он находится в поле зрения автора, он для автора живое и активное начало. В силу этого он не только упоминается, но и действует в трагедии, в ее массовых сценах, совершенно не принятых в классике (1-е действие «Аргивян»).

Создать массовую трагедию по шекспировскому образцу было вне художественных возможностей Кюхельбекера. Его понимание общественных отношений — тираны и противопоставленный им как единое целое народ с тираноборцами во главе — настолько упрощено и прямолинейно, а его непосредственно агитационная установка настолько тяготеет над произведением, что для шекспировской сложности отношений и характеров в нем не находится места. Ориентация же на форму античной трагедии наиболее отвечает потребностям и возможностям Кюхельбекера. Она позволяет ввести на сцену народ. Она дает возможность соединить агитационно-просветительскую установку и связанные с ней черты классицизма в изображении характеров с противоречащей просветительству идеей рока.[1] Больше всего помогает этому соединению наличие в трагедии

[1] Сходные причины обратили в свое время к форме античной трагедии и Шиллера в его «Мессинской невесте».

Кюхельбекера хора.[1] Хор у Кюхельбекера не принимает участия в действии и не отожествляется с народной массой, как это часто имело место в античной трагедии. Он стоит выше народной массы, которая, по Кюхельбекеру, не является главной общественной, политической и нравственной силой. Он поясняет смысл событий, предвещает их результаты и дает им нравственную оценку, что, впрочем, не противоречит античной традиции. Такая функция хора позволяет Кюхельбекеру в более доступной ему, чем драматическая, лирической форме усилить ведущее в трагедии агитационное начало, а также декларировать роковую неизбежность тех событий, которые в драматическом показе выглядят не всегда достаточно мотивированно.

Античное хоровое начало, приравненное к голосу высшей морали и голосу судьбы, должно придать декларациям особую внушительность и величественность:

Се ныне предстою пред вами
Не в лике робкого раба:
Моими вещими устами
Глаголет дивная судьба!

Идея рока вводится и появлением на сцене мифологических существ — богов, духов (прием, распространенный в античности). Так в 5-м действии, при последней безуспешной попытке Тимолеона вразумить тирана, трагическая роковая неизбежность кровавой кары поясняется следующим явлением: «расступается задняя стена и является за дымным покровом призрак Тимофана. По правую его руку плачет гений в белой одежде, по левую — другой в черном облачении; выходит из бездны Кера (дух насильственной смерти. *Д. Б.*); чудовище подъемлет над призраком секиру. Слышна таинственная тихая музыка, прерываемая резкими грозными звуками; все действующие лица обращены спиной к видению; оно явно для одних зрителей». Хотя Кюхельбекер и считает, «что нет ничего скушнее и холоднее Аллегорий» (замечания к «Аргивянам»), надо сказать, что это видение является ни чем иным, как аллегорией, агитационно окрашенной.

Для усиления идеи рока вводится и междудействие (между 3 и 4-м актами), где к голосу хора аргивян присоединяются голоса Афродиты и Ор. Междудействие чуждо античной трагедии, но позволяет усилить лирико-публицистическую струю. Кроме того, Кюхельбекер предполагает им усилить античный колорит, заявляя в замечаниях к трагедии, что «сверхъестественные существа не противны... образу мыслей времен, изображаемых поэтом: коринфяне были тогда еще чрезвычайно суеверны».

Античная форма соблюдается у Кюхельбекера не строго. Она никак не является самоцелью и используется в той мере, в какой отвечает авторским идейным установкам. Сохраняя единство времени, Кюхельбекер отступает от единства места. Более сложный характер столкновений и событий, меньшая эпичность, чем в античной трагедии, побуждают его развертывать каждое действие в новом месте, логически отвечающем каждому новому этапу в развитии трагедии. В известной мере в нарушении единства места можно усматривать проявление борьбы с классицизмом, хотя надо сказать, что это нарушение наблюдалось и до Кюхельбекера — у писателей, даже резко с классицизмом не рвавших (Озеров, Крюковский и др.). Что касается внешнего единства действия, то в нарушении его Кюхельбекер мало последователен. Он уничтожает искусственно

[1] Самое название трагедии, в порядке стилизации под античность, производится от хора. Кюхельбекер указывает на это в первом замечании к своей трагедии: «Автор назвал трагедию «Аргивянами», потому что хор в ней состоит из пленных аргивян. Он в этом следовал примеру греков, называвших нередко трагедию по хору. Доказательством сего могут служить Эвмениды и Хоэфоры Эсхила, Финикиянки эврипидовы и проч.».

объединяющую действие любовную интригу, мало уместную в политической трагедии. Тема Аглаи, жены Тимофана, введена для усиления трагизма судьбы тирана, но никакой связующей действие функции не выполняет. Кюхельбекер пытается построить действие на естественном развитии политического конфликта между тираном и тираноборцами: захват власти, заговор, подавление народного восстания, осознание тираноборцами неизбежности кровавой расправы с тираном, гибель тирана. Но эта попытка не доведена до конца: происки Сатироса, их роль в создании кровавого исхода, выглядя в достаточной степени случайными, незакономерными, выполняют функцию внешней интриги, искусственно связывающей отдельные звенья трагедии в одно целое.

Установка на создание высокой трагедии, действующей не столько широким показом действительности, сколько силой прямой патетической агитации, сделала невозможным для Кюхельбекера отступление от того единства тона, которое на иной лад, по иным мотивам царило и в трагедии абсолютистско-классицистической. К ломке этого условного, нереалистического единства у Кюхельбекера не было достаточных стимулов. Введя в свою трагедию народ, высоко ставя его интересы, он все же обращался не столько к народу, сколько к тем, кого он считал главной силой исторического движения. Обращенностью к ним, патетическим идеализированным изображением героических одиночек, свободных от каких бы то ни было недостатков, и объясняется старательное оберегание трагедии от всего бытового, комического, снижающего. Она избегает даже грубых и страшных сцен, которые могли бы нарушить ее торжественный тон. Так, например, несмотря на нарушение единства места, сцена народного восстания и его подавления остается не показанной, а только рассказанной при посредстве хора. Еще заметней проявляется это единство тона в языке трагедии. Строй речи совершенно одинаков для всех действующих лиц, независимо от их общественного положения и драматической ситуации. Он неизменно высок и торжественен, выражая установку автора на агитационный, гражданский, ораторский пафос, а не на воссоздание живой и многообразной картины исторической действительности. Краткие, живые реплики в нем сравнительно редки. Преобладают длинные речи (полторы-две страницы), часто оправданные самим характером действия — обращения к народу, обращения к тирану. Высокий патетический строй достигается обилием соответствующих восклицаний, ораторских вопросительных оборотов, повторений, которые должны усилить эмоциональное воздействие.

Повышенный тон усиливается архаическим словесным материалом, употребляемым в чрезвычайном обилии. Славянизмы, термины греческой мифологии, частые сочетания того и другого определяют торжественный тон речи: «Я зрел: отверзся Айдес молчаливый»; «Поглотит злодея разверстый Эреб»; «С восторгом в сретенье царя бегите, да вступит он на ваших раменах»; «Ты рек ужасное»; «Да в их земле засветит бранный пламень»; «Сограждане, не возглашайте буйства», и т. п.

Ораторский, революционный лирический пафос побудил Кюхельбекера отступить от традиционного в трагедии александрийского стиха. Один из первых, если не первый, он употребляет в оригинальной, а не в переводной, как Жуковский, трагедии пятистопный ямб, более гибкий, открывающий бо́льшие интонационные возможности, чем александрийский стих, приспособленный для сентенций и дидактических рассуждений. Белый стих чередуется у Кюхельбекера с рифмованным. Последний неизменно употребляется в местах, эмоционально наиболее насыщенных, усиливая их ораторски-декламационный тон. В стихах хора употребляются самые разнообразные размеры, открывающие полную свободу лирическому выражению.

Пролог и два действия незаконченной второй редакции «Аргивян» не дают основания предполагать, что в новой редакции изменилась вся концепция трагедии Кюхельбекера. Но все же в ней имеются налицо некоторые новые черты как в содержании, так и в форме. Больший, чем раньше, удельный вес приобретает вопрос о народе. Можно предположить, что в этом сказался опыт южноевропейских революций, недостаточно массовых и легко задавленных реакцией. Прежнее представление о преданности народа тираноборцам, о его ненависти к тиранам, как о чем-то само собой разумеющемся, становится менее безоговорочным. Сложнее становится оценка общественных отношений, что положительно сказывается на историзме Кюхельбекера. Захват власти Тимофаном, очень слабо мотивированный в первой редакции, во второй объяснен разъединенностью коринфских граждан, борьбой между пританами, — «вельможами», как их порой именует Кюхельбекер, — и народом. Тимофан умело использует ненависть коринфских юношей к пританам и, обещая вольность и права народу, ведет войско за собой. Противникам тирана приходится бороться за свое влияние, оспаривать его у Тимофана. Изображение этой борьбы занимает не мало места во второй редакции, подчеркивая важность и трудность привлечения массы на сторону тираноборцев.

Вступив на путь правильного исторического понимания одной из форм античной тирании, Кюхельбекер все же не в состоянии последовательно итти по этому пути. Декабристские тенденции, призывающие на борьбу с современной тиранией, не позволяют ему признать и за античной наличие сколько-нибудь прочной общественной основы. Утверждая, в духе декабризма, обреченность тирана на одиночество и всеобщую ненависть, Кюхельбекер изображает коринфских воинов, возведших Тимофана на трон, как людей, им обманутых и при обнаружении обмана от него, пусть с колебаниями, отвернувшихся. Сложность общественных отношений, заставлявшая порой античную демократию предпочитать тиранию аристократической республике, остается, под давлением декабристских тенденций, недостаточно раскрытой.

Декабристские тенденции не позволили также Кюхельбекеру в достаточной мере развить идею о народе, о важности его участия в деле революции, идею равно важную как для современности, так и для верного понимания античности. Уделяя во второй редакции вопросу о народе гораздо большее место, чем в первой, Кюхельбекер все же, несмотря на опыт европейских революций, не преодолевает общей декабристской далекости от народа. Главной, решающей силой движения, судя по второй редакции, попрежнему остаются героические одиночки. Судьбу тирана, судя по всему ходу действия, должен в конце концов решить кинжал Протогена, а не восстание народа. Попрежнему нет у Кюхельбекера сомнения в близости тираноборцев народу и в их пригодности для того, чтобы обеспечить его счастье. Попрежнему трагедия тираноборцев определяется необходимостью отказаться от средств бескровного воздействия на тирана и обратиться к неизбежному братоубийственному кровопролитию. Попрежнему трудность примирения с этой неизбежностью заставляет ввести образ коварного Сатироса, помешавшего прекраснодушным чаяниям тираноборцев воплотиться в жизнь.

Хотя общая концепция трагедии, повидимому, остается неизменной, все же большее внимание, уделенное во второй редакции, по сравнению с первой, проблеме народа, сказывается в новых чертах структуры произведения. Увеличивается количество массовых сцен. Они имеют место во всех трех актах второй редакции, в то время как в первой редакции — только в первом акте, и то в менее развернутом виде, чем в прологе второй редакции, соответствующем первому акту первой редакции. В связи с этим усилением массовых сцен, утверждающих народ как важный,

хотя и не решающий источник действия, в связи с желанием показать колебания в народных настроениях и борьбу за народ, трагедия приобретает бо́льшую подвижность, чем в первой редакции. Эта подвижность проявляется в более быстрой смене сцен. Внутри актов действие теперь переносится из одних мест в другие. Так, первый акт состоит из двух разных сцен: в дворце Тимофана и в военном лагере, второй — из трех: в доме Тимолеона, во дворце, в лагере. Во имя большей правдоподобности и мотивированности смены народных настроений, разрушается сохраненное в первой редакции единство времени. Действие совершается не в один, а в три дня. Конечно, психологическая обоснованность переживаний и действий от этого далеко не во всех случаях становится удовлетворительной, но важно самое искание большего психологического правдоподобия, заставляющее еще дальше, чем в первой редакции, отойти от классицистических канонов.

Трагедия Кюхельбекера не стала общественным достоянием и была известна только узкому кругу друзей. Воздействовать на русскую литературу она не могла. Большой роли в этом отношении опубликованный в 1824 г. в «Мнемозине» пролог второй редакции не мог сыграть.[1] Но она в своем революционном содержании и в формальном новаторстве была первым опытом создания новой демократизированной трагедии, отступающей от принципов трагедии абсолютистской. Ограниченность художественного таланта и недостаточность понимания законов истории сделали этот опыт во многом неудачным. Осуществить создание полноценной новой трагедии удалось только Пушкину. Но опыт новатора, даже небольшая доля его удачи, его благородный революционный пафос заслуживают того, чтоб первая русская революционная трагедия была «вырвана из забвенья».

2

С начала 20-х годов подъем революционного движения на Западе, а главное рост революционных настроений в России заставили поглощенную вопросами быта и частных взаимоотношений реакционную литературу насторожиться и снова, как в годы войны, заняться вопросами политики. В реакционной драматургии появляется снова политическая драма, для развития которой общественные конфликты всегда создают благоприятную почву. Чтоб найти опору для своих политических взглядов, эта драма обращается к опыту прошлого, к исторической тематике. При этом она обращается к русскому национальному прошлому с гораздо большей неуклонностью, чем драма русских вольнолюбцев. Патриотизм последних не был настолько ограничен, чтоб помешать им черпать опыт борьбы за свободу и из истории других народов. Реакционная же драматургия, также пытающаяся создать русский национальный театр, обращается исключительно к русскому прошлому, чтоб утвердить особые свойства русского народа, отличающие его от всех остальных наций. Вольнолюбивая литература освещала русскую историю как историю борьбы с деспотизмом, и именно в этой борьбе видела высшее проявление национального достоинства; реакционная литература, в противовес ей, утверждала патриархальную преданность народа властям как исконное, освященное всем прошлым национальное русское свойство, как главное условие национальной славы и могущества, возвышающее Россию над всеми странами. Патриархальное прошлое призвано в реакционной исторической драме к тому, чтоб давить на настоящее, охранить его от новых веяний, подчинить его традиционным отживающим нормам. При таких тенден-

[1] Пушкин знал о существовании этой трагедии, но, очевидно, читал только опубликованную ее часть.

циях реакционной драмы социальные конфликты прошлого в ней либо обходятся молчанием, вытесняясь конфликтами иного рода, либо подвергаются годному для целей реакции истолкованию. Лживое замалчивание и сглаживанье общественных конфликтов делают невозможным создание в реакционной литературе исторической трагедии. Даже те произведения консервативной драматургии, которые претендуют на звание трагедии, по сути дела ею не являются, так как изображенные в них столкновения получают ложное истолкование и ложное разрешение («Ермак» Хомякова, 1825). Замалчивание социальных конфликтов достигает максимальных размеров в официозном, казенном варианте реакционной драматургии. Образцами такой драматургии могут служить исторические драмы Рафаила Зотова («Юность Иоанна III, или нашествие Тамерлана на Россию», «Александр и София, или русские в Ливонии», обе драмы написаны в 1823 г.). В этих драмах уже налицо теория официальной народности, получившая законченное выражение в 30-х годах. Русские неизменно расцениваются в них как богоизбранная нация, призванная господствовать над всеми другими народами. Право на это господство определяется нравственными преимуществами русских, заключающимися в православном благочестии и безграничной преданности царям. Именно благодаря этим исконным национальным, по Зотову, свойствам русские неизменно одерживают победы в тех национальных столкновениях, которыми совершенно вытеснены у Зотова столкновения социальные.

Шовинистическая теория богоизбранности русских, их всемерного превосходства над всеми другими нациями преследовала в годы торжества Священного Союза с Александром I во главе очень определенную и ясную цель — утвердить право царской России на командное место в Европе, на феодально-охранительную и завоевательную политику. Завоевательные идеи были необходимыми для реакции средствами борьбы с идеями революционными. Стоит вспомнить слова Энгельса: «Чтобы самодержавно властвовать внутри страны, царизм должен был не только быть непобедимым, но и непрерывно одерживать победы, он должен был уметь вознаграждать безусловную покорность своих подданных шовинистическим угаром побед, все новыми и новыми завоеваниями».[1]

Если в казенном варианте консервативной исторической драматургии социальные столкновения совершенно замалчивались, то в других, менее официозных ее вариантах, не считавших возможным замалчивать наличие общественных конфликтов, всякое восстание против господствующих порядков изображалось как несостоятельное и противоречащее исконным свойствам русского национального духа. Так, например, Шаховской («Сокол князя Ярослава Тверского», 1823) изображает восстание новгородского тысяцкого Юрия против великого князя Ярослава как результат недоразумения, а не как явление исторически закономерное. Стоило только недоразумению выясниться — и социальная идиллия, которая, по Шаховскому, является необходимым следствием русского национального характера и принципа взаимоотношений между правителями и подданными в России, оказывается немедленно восстановленной. Даже Хомяков («Ермак», 1825), сумевший понять, что бунт рождается произволом властей и бесправием подданных, изобразил бунт Ермака только как основание для раскаяния и благочестиво-патриотического искупления греха «пред богом и царем». Замалчивание общественных столкновений, либо ложное их истолкование, естественно, не уживались с исторической истиной. Нарушение исторической правды в реакционной драме совершенно обычно. Во имя утверждения социального единства русских и их царелюбия, феодаль-

[1] Статья «Внешняя политика русского царизма» Маркс и Энгельс. Соч. т. XVI, стр. 29.

ные князья и бояре изображаются безгранично преданными великим князьям и царям, крестьяне — обожающими своих помещиков и т. д. Вольное обращение с историческими фактами приобретает порой совершенно анекдотический характер. Зотов, например, сталкивает Тамерлана с Иоанном III, нисколько не смущаясь тем, что Тамерлан успел умереть за 35 лет до рождения Иоанна III. У Шаховского тот же Тамерлан оказывается живущим в XIII в., задолго до своего рождения.

Предвзятое и заведомо ложное изображение общественных отношений неизбежно нарушало и истину характеров, их жизненную логику, так как ни одна историческая эпоха не могла дать материала для такого изображения людей и их взаимоотношений, какое диктовалось тенденциями реакционной драмы. Логика характеров, логика реальных жизненных отношений подменяется надуманной авторской логикой, и характеры героев, теряя самостоятельное типическое значение, неизбежно превращаются в авторские рупоры.

В официозном варианте реакционной драматургии эти рупоры сделаны в эпигонско-классицистическом, совершенно рассудочном роде. Положительные герои, какими являются все русские люди, без конца изрекают декларации преданности «престол-отечеству». Отрицательные герои, т. е. злокозненные иноземцы, изрекают декларации, полные гордыни, безбожного злодейства и ненависти к русским, за что и несут соответствующую кару. В вариантах неофициозных, вместе с образом бунтаря, с его чувствами гнева, томления, раскаяния, входит в драму в той или иной степени (у Шаховского меньше, у Хомякова больше) романтическая манера творчества, в ее консервативной разновидности. Декларации героев приобретают лирический характер. В особенности это относится к Хомякову, у которого лирическая декламация совершенно заслоняет чрезвычайно бедное драматическое действие.[1]

Консервативная драматургия, стремившаяся утвердить свои взгляды как взгляды подлинно русские, общенациональные, естественно, ориентировалась на создание национального русского театра, театра, рассчитанного на широкого, а не на избранного зрителя. Отсюда ее отступления от старой классицистической манеры, а порой и прямая борьба с ней как с манерой и не русской и связанной у нас с традициями театра для ограниченного верхнего круга зрителей. Слабее всего эти отступления от классицизма проявляются в казенной драматургии Зотова. В его «российских сочинениях», «национальных представлениях», нарушение классицизма проявляется только во введении «высокой» исторической тематики в средний жанр драмы и в отступлении от единства места. Впрочем, и то и другое было уже не ново в русской исторической драматургии. Заметнее эти отступления у Шаховского и Хомякова. Стремясь к созданию «народного» театра, они нарушают единства места и времени, а Шаховской даже и единство действия. Они вводят массовые сцены. Кроме того, они насыщают свои драмы мотивами мистицизма, который в 20-х годах расценивался реакционными идеологами как «народный романтизм», как поэтическое выражение народной религиозности.

Тяготение к «народности» особенно заметно у Шаховского, намеренно и сознательно отступающего от канонов классицизма. По поводу своего «Сокола» Шаховской писал Вл. Одоевскому: «Умевши несколько в старом или обыкновенном, я ищу для нашего театра если не совсем нового, полагая, что нового давно уже нет на свете, то по крайней мере не столь условного, как драматические подражания, принесенные к нам с пудрой, шитыми кафтанами и красными каблуками из Парижа. Я хочу своими опытами открыть дорогу людям, имеющим больше меня

[1] «Ермак идеализированный, лирическое произведение пылкого юношеского вдохновения не есть произведение драматическое». (Пушкин. «О драме»).

дарования для обогащения нашей драматургии и даже к созданию своего собственного театра». Не ограничиваясь вышеуказанными нововведениями, Шаховской вводит в свою историческую драму изображение крестьянского быта. Правда, этот быт изображен внешне и фальшиво-идиллически, но самое появление его в относительно высоком жанре исторической драмы было несомненной и плодотворной новизной. Ориентируясь на «народность», Шаховской отступает от единого тона речи, пытаясь, связать речь персонажей с их социальным положением и драматической ситуацией. Он вводит в речи персонажей и простонародный, комический элемент. Он делает это аляповато; речь его персонажей из народа звучит очень часто в фальшивом, псевдонародном «style russe», но тем не менее Шаховской вводит в историческую драму новые, до него ей не свойственные черты, утверждает их право на существование. Таким образом, ряд произведений консервативной драматургии не только расшатывал устои старого классицистического театра, но и самим фактом постановки вопроса о народе, изображения народа в исторической драме содействовал росту своего антагониста — новой демократизированной исторической драмы, совсем по-иному вопрос о народе ставившей и совсем по-иному народ изображавшей.

2. «БОРИС ГОДУНОВ» И ИСТОРИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ ЭПОХИ ДЕКАБРИЗМА

Среди драматургических произведений эпохи декабризма «Борис Годунов» Пушкина занимает особое место, существенно отличаясь не только от консервативной драматургии, но и от наиболее близкой ему драматургии декабристов. Своеобразие «Бориса Годунова» предопределено всем ходом идейно-творческой эволюции Пушкина. В начале 20-х годов, под двойным воздействием русской реакции и южноевропейских революций, он вместе с другими русскими вольнолюбцами приходит к сознанию несостоятельности метода вразумления, апелляции если не к доброй воле, то во всяком случае к здравому смыслу правительства, — метода, в конце десятых годов казавшегося достаточно целесообразным. В связи с этим в творчестве Пушкина, как и ряда родственных ему писателей, усиливаются настроения бунтарского, революционного протеста, но черты ограниченности, свойственные этому протесту, далекость протестантов от народа проступают в творчестве Пушкина на первых порах отчетливей, чем в творчестве будущих декабристов (Рылеев, Бестужев). И у Пушкина и у них эта далекость проявляется в излюбленном образе героя-одиночки. Но будущие декабристы, трактуя современный общественный конфликт как конфликт между героем-одиночкой и тиранической системой, подчеркивают наиболее сильные стороны своего героя, его волю к общенародной свободе и общественному благу. Пушкин же склонен истолковать современный общественный конфликт как конфликт между личностью и обществом в целом. В таком толковании сильнее вскрывается несовершенство общества, но зато сильнее обнаруживаются и слабые стороны героя, его индивидуализм, его готовность любыми способами утвердить свое личное право, свою личную свободу. Слабые стороны героя в первых трех романтических поэмах так выпукло обнаружены Пушкиным совсем не потому, что он видел их слабость, а скорее потому, что он слабость готов был принять за силу. Правда, полной уверенности в правомочности индивидуалистической, любыми средствами утверждающей себя свободы, очевидно, нет у Пушкина и в эту пору. Не случайно рядом с образами героев, бесстрашно шагающих через чужие жизни и права во имя своих собственных, вырастают фигуры

героев, несущих в себе иной принцип отношения к жизни. Рядом с образом пленника встает образ черкешенки, способной к безграничной любви и самопожертвованию, рядом с Заремой — образ кроткой Марии; рядом с образом «могущего и страшного» старшего разбойника — тень его раскаявшегося младшего брата. Всё же образы индивидуалистов проходят в ранних поэмах под знаком утверждения, а не развенчания. С индивидуалистических позиций брошен «народам» полный не только скорби и гнева, но и презрения приговор «Сеятеля».

Но Пушкин быстро идет к преодолению слабых сторон своего вольнолюбия, той далекости от народа, которая была характерна для дворянских революционеров. Сложным и противоречивым путем он возводит свое творчество на более высокую, более демократическую ступень общественного сознания. Ограниченность современного освободительного движения (например, потерпевшие крах европейские революции начала 20-х годов XIX в.) Пушкин постиг и раньше декабристов и гораздо глубже их. Еще клеймя презрением «народы», не способные к борьбе за свои права и свободу, Пушкин уже мучительно задумывается над вопросом о том, почему народы не проявляют стойкости в революционной борьбе современности, почему так быстро овладевает ими вялость и равнодушие.

В этих размышлениях он с чутьем подлинного историка обращается к тем революционным событиям новой эпохи, которые были истоком всего революционного движения пушкинской современности, — к французской революции конца XVIII в.

Объяснение, которое Пушкин находит для крушения революционных чаяний и идеалов, явно двоится. Пушкин готов винить в гибели революции, в том, что «свободы тень упала в прах и кровь», народ, его, опьянение свободой, ведущее сначала к буйному беззаконию, а потом к тяжелому похмелью:

Но ты, священная свобода,
Богиня чистая, нет, не виновна ты,
В порывах буйной слепоты,
В презренном бешенстве народа
Сокрылась ты от нас; целебный твой сосуд
Завешен пеленой кровавой...

Но одновременно с этим вступает в права и совсем другой мотив. Пушкин начинает постигать, что есть в самой природе современной ему революционности нечто такое, что мешает осуществлению ее идеалов, что, вместо свободы, рождает гнет и препятствует водворению всенародного счастья и всеобщей гармонии. И это противоречие он обнаруживает в вождях и героях революции, не способных дать счастье и свободу народам. Не случайно носитель вольности становится ее губителем. Наполеон — «Мятежной вольности наследник и убийца».

Величайшее трагическое противоречие своей современности, исторически определенное противоречие эпохи буржуазных революций, Пушкин, не будучи, разумеется, в состоянии понять его причины, готов в начале истолковать как противоречие внеисторическое, вечное, лежащее в самой природе человека, в его подвластности страстям и судьбам, разрушающим человеческую гармонию, заставляющим строить счастье одного человека на несчастии другого. (Не случайно в «Цыганах» в качестве «роковых страстей» выступают общечеловеческие, «вечные» страсти — любовь и ревность.) Отсюда признание непреодолимой трагической силы «роковых страстей», которые сильнее разума и воли человека. Отсюда и врывающаяся в поэму драматическая форма и финальный аккорд, звучащий как голос хора в античной трагедии: «И всюду страсти роковые и от судеб защиты нет». Признание страстей и судеб большей силой, чем разум

и воля человека, наносило сильный урон рационализму, вере в возможность изменить мир в соответствии с требованиями человеческого разума. Такого рода признание логически могло бы повлечь за собой созерцательное, фаталистическое, даже мистическое восприятие мира и родить творческую систему в духе Жуковского. Известную дань фатализму и созерцательности Пушкин отдал (некоторые из «Подражаний корану» и др.), но определяющими и ведущими началами его творчества, слишком для этого заинтересованного вопросами общественной жизни и общественных взаимоотношений, они не стали. Наоборот, кризис рационализма, хотя и ослабивший революционную активность, оказался чрезвычайно плодотворным для творческого познания мира. С ним пришло углубление гуманизма — интерес к сложному и противоречивому внутреннему миру человека («страсти»), скорбь о трудной и дисгармоничной человеческой жизни. С ним пришло понимание объективной силы вещей и событий («судьбы»), существующих независимо от индивидуальной человеческой воли, имеющих свои собственные, не продиктованные индивидуальным человеческим разумом законы. Такое понимание жизни диктует реалистический подход к изображению человеческих характеров и судеб. Упорное размышление Пушкина над событиями своей эпохи, большее, чем у современников, понимание противоречий современности еще сильнее толкают Пушкина к реалистической манере творчества. Страсти представляются в облике страстей конкретного исторического человека, проявляющихся в его общении с другими людьми; судьбы предстают как исторические, людские судьбы, судьбы государств и народов.

Такое изображение судеб и страстей становилось для Пушкина тем более необходимым, чем очевиднее проявлялись в русской общественной жизни признаки возможности революционных событий. Эти признаки чувствовались даже в литературе — стоит вспомнить «Войнаровского» Рылеева и ряд исторических повестей Бестужева с их идеализацией борца за свободу. А ведь, разумеется, не одна только литература была источником пушкинской осведомленности о вольнолюбивых общественных настроениях.

В соответствии с своим пониманием силы общественных судеб и человеческих страстей, Пушкин, стремясь дать ответ на выдвинутые современностью проблемы, обращается к жанру трагедии и именно трагедии исторической. Опыт прошлого с его завершенными событиями должен был пролить свет на незавершенные события настоящего, показать, каковы законы, управляющие историческими судьбами.

Для постановки вопроса об исторических законах, управляющих судьбами государств и народов, Пушкин избирает эпоху начала XVII в. Выбор этот не случаен. Это для Пушкина «одна из самых драматических эпох новейшей истории» (Заметки о «Борисе Годунове»), эпоха позднего Возрождения, эпоха Шекспира, эпоха больших социальных потрясений и больших человеческих страстей. Не даром Пушкин сближает Самозванца с Генрихом IV французским, не даром так много общего между Борисом и рядом шекспировских героев.

Кстати, думается, что, окрашивая своих героев в тона эпохи Возрождения, Пушкин обнаруживал больше исторического чутья, чем историки-специалисты, мало задумывавшиеся над вопросом о проникновении в русскую жизнь XVI—XVII вв. атмосферы Ренессанса (живопись и архитектура этой поры такой вопрос упорно подсказывают).

Это связывание русских исторических событий с общей атмосферой «одной из самых драматических эпох новейшей истории» свидетельствует также и о том, что Пушкин, участвуя в создании русского национального театра, отыскивая для него темы и формы, в отличие от реакционной драматургии и в противовес ей, не противопоставляет резко принципы

русской культурной и русской государственной жизни принципам европейским, а сближает их. Не случайно Пушкин для постановки вопроса об исторических законах, управляющих народами и государствами, останавливается на первом этапе событий начала XVII века. Это позволяет ему сосредоточиться не на излюбленной в реакционной драматургии его времени теме национально-политического единства, в котором реакция видела важнейший принцип русского государственного существования и народной нравственности, а, наоборот, на теме социальных столкновений, свойственных России так же, как и европейскому миру.

Обращение к эпохе больших общественных потрясений, бурных народных мятежей открывает Пушкину возможность ставить и по-своему решать вопрос о судьбах народа, о взаимоотношении между народом и властью, о причинах революций, об их способности осуществить народное счастье и благополучие. В постановке и разрешении этих вопросов, продиктованных жизнью всей русской литературе вообще и русской драматургии в частности и в особенности, и выявляется отличие пушкинской трагедии от современной ей исторической драматургии. Своеобразие «Бориса Годунова», его отличие от современной исторической драматургии не исключает, разумеется, и сходства с ней в целом ряде черт.

Наиболее заметно и существенно сходство с декабристской драматургией. Как и в «Аргивянах» Кюхельбекера, в «Борисе Годунове» подчеркнута острота общественных конфликтов и трудность их разрешения. Отсюда сходство и в самом жанре исторической трагедии, от которого отошла сглаживающая социальные конфликты реакционная драматургия. Сходство «Бориса Годунова» с «Аргивянами» проявляется и в наличии в том и в другом произведении двух трагедийных линий: линии самодержца, самовластного тирана, и линии персонажей, ведущих борьбу с тираном. При всей художественной неравноценности изображения самодержца у Пушкина и у Кюхельбекера, политическая их трактовка почти полностью совпадает. И у того и у другого, вопреки исторической истине, самодержавная власть изображается как власть, чуждая всем общественным слоям, ни в одном из них не имеющая достаточно прочной опоры. Борис, как и Тимофан (из второй редакции «Аргивян»), приходит к власти, умело используя взаимную отчужденность и взаимное недоверие верхних общественных слоев и народа. Бояре, понимая свою чуждость народу, полагают, что Борис «умел и страхом, и любовью, и славою народ очаровать». Народ же, с привычной недоверчивой покорностью боярам, безразлично и равнодушно подчиняется чужому, ничего ему не сулящему боярскому выбору: «О чем там плачут»? — «А как нам знать? То ведают бояре, не нам чета». И в «Борисе Годунове» и в «Аргивянах» судьба самодержавной власти оценена одинаково — власть, чуждая всему обществу, поставившая себя над ним, может держаться только насилием и потому обречена на всеобщую ненависть и на гибель.

Беззаконие и насилие показаны и оценены у Пушкина и у Кюхельбекера не вполне одинаково. У Кюхельбекера насилие и беззаконие тирана проявляется и осуждается только как насилие над народом и его защитниками, как узурпация исконных прав народа. У Пушкина показ насилия и беззакония имеет две стороны, очень сложно и противоречиво между собой сочетающиеся. Никак нельзя игнорировать то обстоятельство, что Пушкин вслед за Карамзиным кладет в основу трагедии Бориса исторически не доказанную версию о виновности Бориса в убийстве царевича Димитрия. Тем самым Пушкин совершенно сознательно и добровольно изображает Бориса узурпатором, нарушителем обычаев престолонаследия и придает его гибели черты, характеризующие ее как гибель «цареубийцы», беззаконного похитителя престола (восстание народа во

имя прав законного царевича, слова Пимена о владыке-цареубийце, муки совести самого Бориса с его предсмертным выводом: «я подданным рожден и умереть мне подданным во мраке надлежало б» и т. д.).

Все это говорит о том, что у Пушкина признание большого значения и авторитета царской власти, не чуждое и декабристам, выражено еще заметней, чем у Кюхельбекера. Именно эти черты в трактовке образа Бориса и позволили Пушкину сказать в письме к Вяземскому, что его трагедия «в хорошем духе написана». Но этот «хороший дух» не мог скрыть либеральные «уши» — другую и более существенную сторону дела. Узурпатор и цареубийца Борис по характеру своего правления не только не противопоставлен законным царям, но подчеркнуто введен в общую традицию русского самодержавия, всегда чуждого народу и всегда правящего насилием, а не справедливостью и законностью: «Всегда народ к смятенью тайно склонен...» «Лишь строгостью мы можем неусыпной сдержать народ, так думал Иоанн, смиритель бурь, разумный самодержец, так думал и — его свирепый внук».

«Беззаконность» Бориса, по сути дела, является только предлогом, поводом к тому, чтобы обычная тайная склонность народа к смятенью, сдерживаемая строгостью и привычкой подчиняться авторитету «законной» власти царя, превратилась в явный мятеж против царской власти.

Важно отметить, что даже мотив убийства Димитрия выполняет две функции. Он говорит не только об узурпаторстве Бориса, о нарушении обычая престолонаследия, но, что всего важнее, о нарушении нравственного закона справедливости и гуманности, о жестоком самовластном произволе одного человека, дерзко преступившего законы общенародной этики. Не случайно на всем протяжении трагедии речь идет чаще всего не об убитом царевиче, а об «убитом ребенке», о пролитии крови «невинного младенца», как о высшем проявлении насилия и презрения к закону. Для народа его осуждение «царя-Ирода» только сублимированная, идейно-нравственная форма, в которую отливается его ненависть к обычному самодержавному произволу Бориса, его негодование за уничтоженный Юрьев день, за поборы и притеснения, за сыск, за тюрьмы, за казни.

Всеобщая вражда и ненависть к самодержцу и является как у Пушкина, так и у Кюхельбекера причиной, определяющей его неизбежную гибель. Но Пушкин сумел показать, а не только декларировать эту гибель, как проявление политической и этической закономерности, не вводя мотивов, нарушающих и ослабляющих логику закономерного, что имеет место у Кюхельбекера (роль Сатироса в развитии событий).

Нет нужды распространяться о том, насколько эта концепция одиночества самодержца, народной вражды к нему и его обреченности на гибель расходится с концепцией консервативной драматургии, расценивающей царскую власть, как власть благодетельную, и утверждающей единство царя и народа как основу национального существования. Трактовка царской власти и ее судеб, свойственная прогрессивной исторической трагедии, открывала для нее гораздо более широкую возможность исторической истины, чем для реакционной драматургии. Изображение прошлого полным общественной вражды и борьбы уже само по себе было гораздо ближе к исторической истине, чем изображение его в свете патриархальной преданности народа властям. Именно прогрессивная драматургия, обращаясь к эпохе общественных столкновений, делает установку на верность историческим источникам. У Кюхельбекера, избравшего темой событие, очень бегло освещенное античными историками, следование им проявляется в политическом освещении события.

Кроме того внешний исторический колорит вводится у Кюхельбекера путем упоминания известных в античности местностей, лиц, богов, веро-

ваний, обычаев. Все же подробности в развитии действия и действующие лица, кроме главнейших героев, измышлены самим Кюхельбекером. У Пушкина установка на историческую документированность и обоснованность проявляется много заметнее. В изображении внешнего хода событий он отправляется в целом от Карамзина, считая его изложение достаточно верным и документированным: «Он рассказывал со всей верностью историка, он везде ссылался на источники». В этой установке на документальность следование Карамзину доходит порой до почти дословного воспроизведения ряда его выражений. Но при всем своем стремлении к документальности Пушкин, разумеется, не ставит и не может ставить своей единственной целью только точное изображение индивидуальной физиономии данного исторического события. Показ индивидуального исторического события служит у Пушкина целям исторического обобщения, установления тех законов, которым подчиняются судьбы государств и народов. А в таком обобщении должен был отложиться весь известный Пушкину исторический опыт и, прежде и навязчивей всего, наиболее властный над человеческим сознанием опыт современности.

Давление современного Пушкину общественного опыта проявляется по преимуществу в освещении, в истолковании событий и значительно реже в вольном обращении с фактическим материалом — в игнорировании существенных исторических фактов или введении фактов вымышленных.

Надо отметить, что подчинение показа прошлых событий опыту современности было тем естественней, что уровень русской исторической науки в эпоху создания «Бориса Годунова» был еще очень невысок. Не было того подлинно научного исследования и осмысливания исторических событий, которое полностью предохранило бы Пушкина от изображения прошлого под знаком проблем и понятий своего времени. Пушкин, стараясь верно (в пределах, открываемых известными ему историческими трудами) изобразить индивидуальную судьбу царя Бориса, тем не менее подчинял свое изображение тому политическому обобщению, которое было продиктовано пушкинской современностью и на которое современность царя Бориса совершенно не уполномочивала. Идея трагедии самодержавия, непосильной тяжести его, его неизбежного крушения была Пушкину, как и Кюхельбекеру, продиктована обстановкой всеевропейского разложения феодальной системы, обстановкой буржуазных революций. Подтверждение же ее материалом той эпохи, когда самодержавие не только не стояло на краю гибели, но крепло и расцветало во всей Европе, материалом эпохи Иоанна IV, Генриха IV, Елизаветы английской, было своеобразной модернизацией истории, скорее всего ненамеренной.

Такой же модернизацией было, разумеется, и кюхельбекеровское обобщение относительно неизбежной гибели тирана и торжества республики на основе исторического материала, почерпнутого из эпохи распада республиканского правления в античной Греции. Понимание современной роли самодержавия несомненно обогатило понимание прошлого, заставило искать и находить в нем не патриархальную идиллию, а сложный и шумный мир борьбы и общественных столкновений. Но это же понимание заставило в значительной степени перенести в прошлое проблемы и обобщения, подсказанные современностью.

Впрочем, даже при наличии у Пушкина исторической модернизации, в его трагедии была историческая истина, действительная и для современности и для прошлого, — неспособность царской власти дать счастье народу.

Следует отметить, что все отступления Пушкина от карамзинской канвы в изображении событий продиктованы именно тем взглядом на

судьбы самодержавия, который Пушкин сумел вынести из современности и который сильно отличен от взглядов Карамзина. Пушкиным изменяются или просто опускаются те места в «Истории государства Российского», которые подчеркивают верноподданнические настроения народа и его веру в царя. Так, например, первые массовые сцены трагедии, внешне следующие за Карамзиным, по сути дела глубоко ему антагонистичны. Искреннему народному молению на царство у Карамзина Пушкин противопоставляет трагикомическую сцену народной холодности, покорного равнодушия, из которых впоследствии неизбежно вырастет вражда к самодержцу и гибель его.[1] Снимается ранее вошедший в первоначальные наброски мотив военной опасности, побуждающий народ упрашивать Бориса, так как мотив этот ослабил бы идею взаимной отчужденности царя и народа. Из тех же соображений опускается замечательное, воспроизведенное у Карамзина летописное описание того, как Борис разрывает на себе рубашку в знак готовности всего себя и все свое отдать народу. В то же время тщательно воспроизводится все то, что характеризует трагическую отчужденность царя от народа.

Трагедия самодержавия изображена и в «Борисе Годунове» и в «Аргивянах» не только как политическая, но и как психологическая трагедия. В психологической ее обрисовке сказывается как разница в художественной глубине и силе обоих писателей, так и некоторое отличие в оценке одинаково у обоих объясненной трагедии неограниченного самодержавия.

Мало отступивший от рационалистических основ мировоззрения Кюхельбекер, в силу агитационных задач своей трагедии, заботится о максимально подчеркнутом и прямом высказывании своих взглядов, не довольствуясь воплощением их в общем ходе действия, в развитии взаимоотношений героев, да и не умея дать, по ограниченности своего дарования, это воплощение с достаточной художественной силой. Пушкин, признавший примат силы вещей, а не разума и воли отдельного человека, строит свою трагедию не на принципе рассудочной и открытой проповеди тех или иных принципов поведения, а на объективном показе того, как судьбы и страсти управляют жизнью людей.

Установки Кюхельбекера позволяют ему, вместо показа развернутых характеров, их внутреннего движения, довольствоваться логическими декларациями на классицистический лад. Образ Тимофана построен преимущественно на таких декларациях. У Пушкина декларативность сведена к минимуму (она почти исчерпана монологом Бориса «Достиг я высшей власти»). Страдания, тревоги, муки царя Бориса выявляются в его поведении, во всех его взаимоотношениях с людьми без нарочитого сообщения о том, что царь испытывает такое именно чувство. Так, например, когда Борис впервые слышит о появлении самозванца, выдающего себя за Димитрия, вся охватившая его буря чувств проявляется не в декларации о них, а в том, что первое движение Бориса, его первая мысль — о сыне, о том, чтобы удалить его, охранить его душевный покой, оградить его от какой бы то ни было причастности к преступлению отца. Этот живой, не декларативный способ изображения еще в большей степени отличает «Бориса Годунова» от реакционной драматургии. Там избегание реальной жизненной логики, подмена ее своими тенденциями, противоречащими реальным жизненным возможностям, необходимо превращали действующее лицо в собрание соответствующих деклараций.

Кюхельбекера гораздо больше заботят декларации героя, чем мотивированность и психологическая оправданность его поступков. Поведение Тимофана, как уже указывалось в первой части работы, выглядит

[1] Пушкин использует для этой сцены примечания Карамзина, но отнюдь не общую карамзинскую концепцию.

недостаточно мотивированным. Мало мотивирован психологически и совершенный им переворот.

Слабо мотивировано психологически, при всей верности принципиальной мотивировки политической трагедии Тимофана как трагедии правителя, отвергнутого народом, и его мучительное состояние после победы, одержанной над восставшими. Тот однодневный или даже трехдневный, по второй редакции, опыт удачной для Тимофана борьбы за власть, который предоставил Кюхельбекер Тимофану, совершенно не достаточен для внезапно возникшего у Тимофана понимания тяжести власти. «Нежданные и черные печали», охватившие Тимофана, выглядят неубедительно, так как он не мог не предвидеть заранее реакции свободолюбцев на захват власти тираном. Вдобавок изображение чувства страха, боязни расправы, как одного из важнейших психологических стимулов к внутренней трагедии Тимофана, явно расходится со всей его обрисовкой как человека исключительного, даже не всегда правдоподобного мужества и бесстрашия.

Недостаточная мотивированность поступков и внутренних переживаний, нарушение их логики неизбежно сказываются на историческом правдоподобии внутреннего облика героя. В образе Тимофана слишком часто нарушается, выражаясь словами Пушкина, «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Наоборот, «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» с большой последовательностью выражено в трагедии Пушкина, в частности в образе Бориса; это и придает ему характер исторически мыслимый, допустимый, хотя весьма вероятно, что переживания пушкинского героя очень во многом, даже в важнейшем, не отвечали переживаниям подлинного царя Бориса Федоровича Годунова.

Поведение Бориса и его внутреннее состояние вполне мотивированы. Его стремление к неограниченной власти — стремление, совершенно понятное для человека, стоящего у кормила правления в монархической стране, в обстановке социальной вражды, когда положение самодержца дает большие преимущества и открывает большие возможности. Разочарования и сомнения пушкинского Бориса вполне оправданы его долгим и горьким опытом борьбы и неудачи. Муки совести совершенно мыслимы и правдоподобны, хотя, может быть, реальный Годунов не только не испытывал их, но даже не имел основания их испытывать. Ведь наделял же такими душевными переживаниями своих героев-узурпаторов Шекспир, автор-современник Бориса Годунова.

Исторически правдоподобен весь облик Бориса. Человек с большими страстями, с большим умом, способный и к тонкой и сложной государственной мудрости (предсмертное завещание сыну) и к дикому жестокому варварству — «Он правит нами, как царь Иван (не к ночи будь помянут)», — человек способный и на преступления и на искреннее желание «свой народ в довольствии, во славе успокоить», полный уважения к науке и суеверно обращающийся к «кудесникам, гадателям, колдуньям», — это очень правдоподобная фигура русского правителя в эпоху, когда в средневековое варварство проникли черты культуры Возрождения.

Выдержанное «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» отличало «Бориса Годунова» не только от декабристской, но еще в большей степени, разумеется, от реакционной драматургии. В последней фигура правителя, чаще всего идеализированная и свободная от всяких противоречий, находилась в вопиющем противоречии с историческими возможностями и не отвечала даже минимальным требованиям логичности и правдоподобия.

Историческое правдоподобие характера нисколько не помешало представить образ Бориса в свете современной и волнующей Пушкина фило-

софской проблемы. Образ царя Бориса проходит под знаком того пересмотра вопроса о личности, об ее уме и воле как решающей жизненной силе, который совершенно отчетливо проявился уже в «Цыганах». В философском плане трагедия Бориса — это трагедия несостоятельности рационалистического и индивидуалистического мировоззрения. Рационалистическая уверенность Бориса в том, что он силой своего ума и воли сумеет добиться счастья и славы для своего народа, завоевать его любовь, разрушена объективной силой вещей, не зависящим от личности царя историческим законом взаимоотношения между царем и народом, заставляющим народ ненавидеть самодержца и быть «склонным к смятению». Крушение рационализма неизбежно оказалось одновременно и крушением индивидуализма. Ведь именно вера в себя, в свои возможности позволила Борису «перешагнуть» через кровь «невинного младенца», дала ему твердость духа и чувство правоты: «Он мне в глаза смотрел, как будто правый, расспрашивал, в подробности входил», сообщает Шуйский. Вместе с исчезновением веры в свою способность подчинить ход вещей своей воле и разуму, исчезло и чувство правоты, сознание права «перешагнуть». Ничем не оправданное преступление рождает нравственную трагедию Бориса, непосильное терзание совести, лишает возможности жить и действовать.

Пушкин связывает трагедию рационализма и индивидуализма с образом самодержца — человека, по самому положению своему стоящего выше других людей и претендующего на то, чтоб диктовать им свою волю, подчинить этой воле ход событий. Полемика с рационализмом абсолютистской идеологии здесь несомненна. Но не трудно видеть и то, что решение, которое дает Пушкин вопросу о разуме и воле индивидуума, резко отличается от решения этого вопроса у декабристов, для которых героическая личность продолжала и в последние годы перед восстанием оставаться главной силой общественного движения. Кюхельбекер, даже придавая во второй редакции «Аргивян» роли народа несколько большее значение, чем в первой, решающей силой все же считает героев-одиночек. Рылеев, даже предчувствуя гибель одиноких борцов в «Войнаровском», возлагает в будущем надежды только на них же («Еще, быть может, друг народа спасет несчастных земляков» и т. д.).

С различием взглядов на значение личности связана и разная оценка роли психологической трагедии тирана у Пушкина и у Кюхельбекера. Кюхельбекер, считающий личность, ее ум и волю главным источником исторических событий, полагает, что волю Тимофана может сломить не ход вещей, а только другая индивидуальная воля, воплощенная в Протогене с его кинжалом. Поэтому страдания Тимофана, его внутренняя трагедия, рожденная внешними обстоятельствами, не представляется Кюхельбекеру чем-то таким, что может изменить его волю, его замыслы, и не является главным предметом изображения.

Для Пушкина нравственная трагедия Бориса, даже являясь величиной, производной от трагедии политической, от ненависти народа к царю, поставившему себя над законом, играет в судьбе Бориса решающую роль. Она лишает самодержца возможности действовать, она приводит его к болезни и гибели. «Божий суд» поражает Бориса раньше, чем это успел сделать «суд мирской». Акцентирование этой нравственной трагедии нужно Пушкину не только для того, чтоб подчеркнуть трагедию рационализма и индивидуализма. Оно проистекает в очень большой мере и от того, что Пушкин, даже признавая неизбежность насилия, в эпоху создания своей трагедии, в отличие от Кюхельбекера и других декабристов, уже мало верит в спасительную его роль, в то, что кинжал может быть «свершителем» не только «проклятий», но и «надежд». Этот взгляд Пушкина проявляется в изображении второй трагедийной линии произ-

ведения. В ее трактовке всего сильнее и резче сказывается отличие пушкинской трагедии от трагедии декабристской.

Вторая линия трагедии, воплощенная в образе Самозванца, дана так же, как и первая, и в политической и в психологической трактовке. В политическом освещении судьбы Самозванца Пушкин, делая установку на верность истории, следует за приведенным у Карамзина фактическим материалом. Но так как историческая трактовка Пушкина в очень большой степени отлична от карамзинской, он не только очень часто по своему освещает этот материал, но порой и отступает от него, если материал мешает проведению пушкинских взглядов и оценок.

Пушкин изображает самозванство Отрепьева как сознательную и намеренную авантюру. При этом он, подобно Карамзину, вопреки исторической вероятности, не изображает эту авантюру задуманной, подготовленной и организованной каким-либо сообществом врагов Бориса. Он даже еще больше, чем Карамзин, подчеркивает личную инициативу Самозванца, опуская в каноническом тексте сцену со злым чернецом, навеянную упоминаемой у Карамзина версией об «одном злом иноке», внушившем Отрепьеву «мысль чудную». Это нужно Пушкину не только для характеристики внутренних свойств Самозванца. То обстоятельство, что «неведомый бродяга», ни с кем не связанный, никакой мощной общественной партией не выдвинутый, сразу стал знаменем восстания против Бориса, свидетельствует, по Пушкину, о силе ненависти к царю, ждавшей первого серьезного толчка, чтоб прорваться подобно лаве. Это обстоятельство подчеркнуто у Пушкина и намеком на то, что законность претензий лже-Димитрия для очень многих не является делом первостепенной важности. Имя его подымают на щит в целях борьбы против беззакония и тирании Бориса. Это имя дорого народу как имя, которое можно сделать знаменем борьбы за справедливость, за нарушенный нравственный закон («кровь невинного младенца»). Но подлинный ли царевич явился под этим именем, этим обстоятельством многие очень мало обеспокоены:

Самозванец

Ну! обо мне как судят в вашем стане?

Рожнов

А говорят о милости твоей,
Что ты, дескать, (будь не во гнев) и вор,
А молодец.

Такая трактовка очень мало общего имеет с нравоучительным умозаключением Карамзина: «Так беглый диакон вздумал грубой ложью низвергнуть великого монарха и сесть на его престоле в державе, где венценосец считался земным богом, где народ еще никогда не изменял царям, и где присяга, данная государю, избранному для верных подданных, была не менее священною! Чем кроме действия непостижимой судьбы, кроме воли провидения, можем изъяснить не только успех, но и самую мысль такого предприятия?»[1]

Точно так же отличается эта трактовка от трактовок реакционной драматургии, где восстание против власти расценивается либо как плод недоразумения, временно нарушившего обычную идиллию и, в конце концов, благополучно разрешаемого, либо, если оно даже вызвано существенными причинами, только как основание для покаяния и усиления верноподданнических чувств.

Ненависть к самовластию Бориса стягивает под знамена Самозванца боярскую оппозицию, в первую очередь тех, у кого есть счеты с русскими

[1] «История государства Российского», т. XI, стр. 139.

неограниченными монархами, кто в лице Самозванца желает видеть у власти не самовластного правителя, а своего ставленника, исполнителя их воли.

Это отличие Самозванца от Бориса, ни с кем не связанного, всем чуждого, подчеркивается и манерой обращения Самозванца с окружающими. Они для него «друзья», «товарищи», объединившиеся с ним против «общего врага».

Он — первый среди равных, но не тиран, заставляющий трепетать окружающих. Его «ведут на трон» те, вместе с кем он борется против «общего врага» (его «сын Курбского ведет на трон»).

Чтобы показать размах, распространенность сплотившейся около Самозванца боярской оппозиции, Пушкин идет и на вольное обращение с историческими фактами, правда не первостепенной важности. Так, например, Хрущев, на самом деле насильно захваченный сторонниками Самозванца, изображается добровольно к нему прибывшим. Среди приближенных Самозванца, по воле Пушкина, оказывается сын Курбского, фактически никогда никакого отношения к Самозванцу не имевший. Образ молодого Курбского, честного рыцаря-идеалиста, несет и добавочную идейную нагрузку: он говорит о том, что с делом мятежа против царя-притеснителя могут быть связаны и «чистые души», преданные делу, каких нет около Бориса, окруженного корыстными людьми, «лукавыми царедворцами». Но решают успех Самозванца не боярские его сторонники. Решающей силой, по Пушкину, оказывается народ, чье активное вмешательство, чье восстание против Бориса определяет исход дела. В этом отличие «Бориса Годунова» не только от реакционной драматургии, где тема восстания народной массы против царской власти вообще была немыслима, но и от декабристской, где сочувствие народной массы ценилось высоко, но где решающей силой все же являлась не она, а героические одиночки. Чтобы придать максимальное значение роли народа, Пушкин, вопреки исторической истине, не признает сколько-нибудь серьезного значения за другими причинами победы Самозванца. Таков, например, взгляд Пушкина на польское вмешательство. Прекрасно понимая его причины, метко охарактеризовав в беглых зарисовках и корыстные поползновения иезуитов, и честолюбивые замыслы магнатов, и нищую кичливую шляхту, готовую за деньги пойти на что угодно и за кем угодно, он все же не приписывает Польше сколько-нибудь серьезной роли в исходе борьбы:

Я сам скажу, что войско наше дрянь,
Что казаки лишь только селы грабят,
Что поляки лишь хвастают, да пьют,
А русские... да что и говорить...
Перед тобой не стану я лукавить;
Но знаешь ли чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, не польскою помогой,
А мнением; да! мнением народным.
Димитрия ты помнишь торжество
И мирные его завоеванья,
Когда везде без выстрела ему
Послушные сдавались города,
А воевод упрямых чернь вязала?

В полном и нарочитом несоответствии с исторической истиной, но зато в соответствии с авторскими замыслами находится выдвинутая Пушкиным причина, заставившая народ отшатнуться от властителя, самим народом вознесенного к власти. В качестве такой причины Пушкин выдвигает не казачье буйство, не польское самоуправство, бывшие реальными причинами народного недовольства Самозванцем, а насилие, учиненное над семьей Бориса Годунова. Народ, ранее видевший в Самозванце избавителя от годуновского насилия и беззакония, веривший в справед-

ливость того, кто сам потерпел от несправедливости, теперь «в ужасе молчит», ощутив в расправе с «невинными» («Отец был злодей, а детки невинны») залог новых насилий и беззаконий, залог того, что новая власть не оправдает народных чаяний и будет такой же чуждой и враждебной народу силой, какой была прежняя власть. Правитель, вознесенный к власти мятежом народа, сразу превращается в правителя, чуждого народу, насильно ему навязанного:

(Народ в ужасе молчит.)

Мосальский

Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!

Народ

Да здравствует царь Димитрий Иванович![1]

Все эти черты политической судьбы Самозванца, как почерпнутые из реальной истории, так и созданные самим Пушкиным, в целом складываются в некое единство, в определенный политический узор, подводящий, скорее всего ненамеренно, конкретное явление прошлого под проблемы и обобщения, продиктованные пушкинским осознанием всего опыта интересующей его «новейшей истории» и, прежде всего, опыта настоящего, опыта эпохи буржуазных революций, не оправдавших и не могших по самой социальной природе своей оправдать чаяния народов. Перед нами в образе Самозванца — власть, претендующая на законность и справедливость, восставшая против прежней власти, незаконной и несправедливой Новая власть, связанная с общественными слоями, стоящими над народной массой, выносится на гребне народной революции, утверждается народом, ждущим от нее осуществления своих чаяний; но власть оказывается неспособной их осуществить: она несет с собой новый произвол, а потому так же, как и прежняя, остается чуждой народу. Надо отметить, что в историко-философском обобщении, которому подчинен образ Самозванца, как и в обобщении, связанном с образом царя Бориса, заключались истины, действительные и для изображаемой эпохи и для пушкинской современности: и в прошлом и в этой современности не было и не могло быть власти, которая дала бы счастье народу. И в прошлом и еще в пушкинской современности народ был великой исторической силой, но силой, еще не способной творить историю в свою собственную пользу и создать власть, которая осуществила бы его чаяния.

Мысль о неспособности новой власти, свергнувшей тирана, дать счастье народу, проведена и в психологическом раскрытии образа Самозванца. Так же, как и при обрисовке Бориса, Пушкин старается дать «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах», т. е. сохранить историческое правдоподобие характера. Для Пушкина самозванец — авантюрист, но авантюрист, на облике которого запечатлелось все обаяние эпохи Возрождения. Не случайно Пушкин для своего «aimable aventurier» находит прямую аналогию с одной из самых блестящих авантюристических фигур эпохи — с Генрихом IV французским:

«Il y a beaucoup du Henri IV dans Дмитрий. Il est comme lui brave, généreux et gascon, comme lui indifférent à la religion— tous deux abjurant leur foi pour cause politique, tous deux aimant les plaisirs et la guerre, tous deux donnant dans les projets chimériques, tous deux en butte aux conspirations. Mais Henri IV n'a pas à se reprocher Ксения il est vrai que cette horrible accusation n'est pas prouvée, et quant à moi, je me fais une religion de ne pas y croire».

(Письмо к Н. Н. Раевскому от 30 января 1829 г.).

[1] Так заканчивалась трагедия в автографе 1825 г.

Можно, конечно, на законнейшем основании сомневаться в сходстве пушкинского Самозванца с подлинным лже-Димитрием, но вряд ли можно сомневаться в общем соответствии этого характера эпохе Возрождения.

Самозванец Пушкина — богато одаренная натура, легко, удачливо и радостно продвигающаяся в жизни. И бранная наука, и дипломатическая ловкость, и светское просвещение, и успех везде и во всем — всё со сказочной легкостью дается этому двадцатилетнему беглому монаху, всю жизнь проведшему в тиши монастырей. Он полон искренней расположенности к окружающим, приветлив с друзьями, умеет ценить достоинства и во врагах (его похвалы разбившим его немецким отрядам Бориса). Он смел, исполнен веры в свою счастливую звезду («Всё за меня: и люди и судьба») и по-детски беспечен. Он способен к порывам пылкого и искреннего чувства и во имя этого чувства готов забыть всякие расчеты, всякую осторожность (сцена у фонтана, где объяснение с Мариной местами удивительно напоминает более позднюю сцену объяснения Дон-Гуана с донной Анной из «Каменного гостя»). Он наделен гуманностью и великодушием (Пушкин в письме 1829 г. к Раевскому говорит даже о его "générosité étourdie»). Его тяготит кровопролитие («Ударить отбой! мы победили. Довольно; щадите русскую кровь. Отбой!»). Его возмущает жестокость, несправедливость, и самозванство его в очень большой степени объясняется стремлением быть носителем «суда мирского» над тем, пред кем «всё трепещет», стать тем, кто посмеет «напомнить» тирану «о жребии несчастного младенца». Недаром Пушкин изображает его реакцию на рассказ Пимена, как реакцию человека, возмущенного насилием, исполненного мыслью о возмездии за него:

Борис, Борис! всё пред тобой трепещет,
Никто тебе не смеет и напомнить
О жребии несчастного младенца —
А между тем отшельник в темной келье
Здесь на тебя донос ужасный пишет:
И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда.

Стремление отомстить за беззаконие и водворить справедливость не оставляет его на пути к власти. Он обещает тем, кто «долго терпел», «невинным страдальцам», что Борис «расплатится во всем», обещает защиту и милость всем, кто испытал «опалу, казнь, бесчестие, налоги, и труд, и глад». И, думается, вполне сознательно Пушкин в некоторых немногочисленных случаях отступает от обычного наименования своего героя Самозванцем, даже Гришкой (сцена в Кракове) и называет его, обозначая как действующее лицо, Димитрием, тем самым признавая за ним и доблесть и высоту чувств. Он именован не Самозванцем, а Димитрием там, где он призывает «щадить русскую кровь» и там, где он дает отповедь Марине, полную гордого достоинства и чувства правоты:

Димитрий

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла.

Но, щедро наделяя своего героя доблестями, явно любуясь своим «aimable aventurier», Пушкин с беспощадной правдивостью вскрывает в его характере черты, неумолимо свидетельствующие о том, что «суд мирской» находится не в надежных руках, что счастье народа Самозванец способен обеспечить не больше, чем его предшественник, хотя стремится к этому он не в меньшей степени, чем Борис. При всем несходстве

его ясной, жизнерадостной, расположенной к людям натуры с мрачным, отторженным от людей Борисом, есть нечто, что сближает Самозванца с его предшественником. Это сильно выраженное в обоих личное начало, стремление утвердить свое «я» со всеми его страстями и увлечениями. Самозванцем движет не только его возмущение Борисовым произволом и насилием, но не в меньшей степени жажда приключений, жажда яркой, шумной, полной событий, опасностей и веселья жизни:

...я, от отроческих лет
По келиям скитаюсь, бедный инок,
Зачем и мне не тешиться в боях,
Не пировать за царскою трапезой?

Этот увлекающийся, порывистый человек, гоняющийся за радостями жизни, не может быть преданным, упорным, самозабвенным служителем и защитником одного дела, одной идеи. Ему необходима полная свобода страстей и увлечений. В погоне за личными радостями, за личной полнотой жизни, он будет переходить от увлечения к увлечению, для каждого последующего забывая предыдущее. Свое дело носителя «суда мирского» он готов забыть, отшвырнуть от себя во имя любви к Марине, на мгновение увидав в ней весь смысл, всю радость жизни:

Твоя любовь... что без нее мне жизнь,
И славы блеск, и русская держава?
В глухой степи, в землянке бедной,— ты,
Ты заменишь мне царскую корону,
Твоя любовь...

Он искренне и глубоко возмущен произволом Бориса, его нарушением нравственных народных законов. Но сам, во имя своих целей, также пренебрегает этими законами, ставя свою волю выше народной. Он готов добиваться власти способами недостойными, опасными для народной независимости, впрочем, сам о них сокрушаясь:

Кровь русская, о Курбский, потечет —
Вы за царя подъяли меч, вы чисты.
Я ж вас веду на братьев; я Литву
Позвал на Русь, я в красную Москву
Кажу врагам заветную дорогу!...

Он вооружается именем, с которым народ, сам несправедливо угнетенный, связал свои заветные мечты о праве и справедливости («Он именем ужасным ополчен»). Но этим именем, для укрепления Самозванца и его приближенных, вершится произвол и насилие, новое убиение «невинных», оскорбляющее нравственное чувство народа, обнаруживающее перед народом, насколько новая власть, народом же вознесенная, не способна оправдать его доверие, не способна осуществить его чаяния и надежды.

К Самозванцу совершенно так же, как к Алеко, могут быть отнесены слова: «Ты для себя лишь хочешь воли».

Психологический облик Самозванца, с его стремлением водворить справедливость и с его внутренней неспособностью ее водворить (в этом и заключается залог его трагедии, над которой Пушкин опускает занавес), еще сильней подводит этот образ под то обобщение, которое заметно в изображении политической судьбы Самозванца и продиктовано прежде всего опытом пушкинской современности.

Пушкинская трактовка образа и судьбы восставшего против тирании ческой власти в корне отлична от трактовки ее в консервативной драматургии. Не приходится даже разъяснять отличие пушкинского изображе-

ния, подчеркивающего закономерность восстания, от изображения Шаховского, где бунтарь, восставший по недоразумению, вопреки всем национальным традициям, против законного властителя и ставший мрачным человеконенавистником, спешно кается и становится добродетельно-верноподданным, как только недоразумение разъясняется. Пушкинская трактовка резко отлична и от трактовки Хомякова, сумевшего все же увидеть закономерность восстания против тирана. Хомяков, противореча самому себе, строит трагедию Ермака на его чувстве ответственности перед тем же тираном, так как понятие царя для консерватора Хомякова покрывает понятие народа и отечества. Пушкин же строит трагедию на ответственности перед народом. Трагедия Самозванца, в отличие от трагедии Ермака, совсем не в том, что он восстал против царя, а в том, что, восстав против царя-тирана, он ничего не принес народу, кроме новой тирании и новой несправедливости.

Наиболее важным и интересным является соотношение пушкинской трактовки с трактовкой декабристов. Своеобразная фигура пушкинского «тираноборца», в свою очередь ставшего тираном, резко отличается от тираноборцев в декабристской литературе вообще и в декабристской трагедии в частности. У декабристов нет и тени сомнения в способности тираноборцев создать счастье народа. Если дело их терпит неудачу, как, например, в «Войнаровском», то ответственность за это возлагается отнюдь не на них самих, не на их свойства, не на их способы борьбы. Если дело их удачно, как, например, в «Аргивянах», то оно рассматривается как дело, принесшее свободу и счастье всему народу. В силу такой трактовки они изображаются вне реалистического плана, как рыцари без страха и упрека, как подвижники, свободные от недостатков, от ограниченности, от всего того, чем так щедро наделяет Пушкин своего носителя «суда мирского». Вера в способность своего героя создать всенародное счастье дает возможность Кюхельбекеру оправдать революционное насилие, хотя именно в необходимости этого насилия и заключается, по Кюхельбекеру, трагедия тираноборца. У Пушкина отсутствие веры в такую способность ослабляет волю к революционному действию. Оно, по Пушкину, неизбежно связано с несправедливым насилием, которое расценивается как залог неизбежной будущей трагедии, трагедии столкновения насильника с народом. Нельзя забывать, что эта слабость воли к революционному действию определена у Пушкина его гораздо более глубоким, чем у декабристов, пониманием несовершенства и ограниченности современной революционности, пониманием, возникшим в исторической обстановке, когда более совершенной революционности не наблюдалось. Поэтому, в то время как у Кюхельбекера его трагедия сводится к трагедии тирана, с одной стороны, и тираноборца, трудным путем создающего счастье народа, — с другой, у Пушкина его трагедия в значительной степени перерастает в трагедию государственную, общенародную, говорящую о том, что удовлетворение и счастье не могут быть обретены ни самими носителями тех видов власти, которые были известны Пушкину, ни народом, ими управляемым.

Такой подход к вопросу о революции и народе, гораздо более демократический, чем у декабристов, являлся залогом дальнейшей демократизации пушкинского творчества и того проникновенного интереса к народным движениям, который в 30-х годах сделал эти движения ведущей пушкинской темой.

Противопоставив воле и разуму личности силу вещей, исторические судьбы, Пушкин, на основе известного ему исторического опыта, приходит в «Борисе Годунове» к выводам в большой мере пессимистическим: дисгармония, вражда между народом и властью предстают как постоянно действующий закон исторических судеб. Эта идея подкрепляется своеоб-

разной композицией трагедии, создающей впечатление замкнутого круга: начальная и последняя точки смыкаются, финальная ситуация—правитель навязывается народу — совпадает с исходной.

В теснейшей связи с пессимистическим выводом находится то тяготение к созерцательности, к стоянию над событиями, которое воплощено в образе Пимена и в известной мере сказалось на манере трагедии, на ее объективном тоне. Этот объективный тон вообще кардинальным образом отличает «Бориса Годунова» как от дидактической манеры консервативной драматургии, так и от непосредственно агитационной манеры «Аргивян». Но, отдавая известную дань созерцательности, Пушкин не в состоянии удовлетвориться пассивно-пессимистическим подчинением ходу событий. И в содержании трагедии и в ее художественной манере обнаруживается стремление обрести выход из положения, самим же Пушкиным показанного как безвыходное. Оно проявляется не в указании сколько-нибудь точных и определенных методов политического действия, а в общей ориентации на народ, в общей оценке его исторического значения. На изображении народа у Пушкина лежит заметный отпечаток двойственности и противоречивости. С одной стороны, народ у Пушкина — это бессознательная стихия, то рабски и растерянно ищущая повелителя («О боже мой, кто будет нами править, о горе нам!», «Ах смилуйся, отец наш, властвуй нами»), то от слепого подчинения переходящая к не менее слепой и разрушительной ярости.

Мужик на амвоне.

Народ, народ! в Кремль! в царские палаты!
Ступай! вязать Борисова щенка!

Народ *(несется толпою)*:

Вязать! Топить!..

Но тот же народ всегда «томим духовной жаждой» справедливости, законности, гуманности. Постоянно тяготеющий над ним произвол толкает его на насилие, но в глубине его сознания живет постоянное отвращение к жестокости и произволу, и вспышки народной ярости быстро сменяются настроениями жалости, сочувствия, гуманности. В народе, собиравшемся «топить» и «вязать Борисова щенка», быстро нарастает чувство жалости к «бедным» и «невинным» детям «злодея-отца». Именно такие свойства народа, соединенные с материальной силой народной массы, делают его высшей, решающей силой истории, а «мнение народное» — высшим критерием справедливости и законности. Силу этого мнения хорошо знают и бояре, стремящиеся использовать его в своих целях, и царь-убийца, изнемогающий под бременем народного осуждения.

В этом сложном изображении народа сказался и страх перед ним, рожденный той далекостью от народа, которая была свойственна всем передовым людям из дворянства, и в то же время гораздо более глубокое и плодотворно реализованное, чем у других передовых людей пушкинской поры, стремление эту далекость преодолеть. Оно проявилось и в совершенно своеобразной постановке вопроса о революциях и народе, постановке более демократической и во многом более реальной, чем у декабристов, несмотря на то, что она, в условиях пушкинской современности, неизбежно ослабляла революционную активность и последовательность. Оно проявилось и в уважении к народу, в доверии к его безошибочному нравственному инстинкту, в вере в его великое историческое значение. Такая оценка народа смягчает впечатление безнадежности и трагической безвыходности и сама в себе заключает, пусть смутную, надежду на возможность иного положения народа, иных общественных взаимоотношений.

В изображении народа сказались не только воззрения самого Пушкина, но отразились в самых общих чертах, с значительной степенью верности, и реальные свойства самого народа: неорганизованность, слабая сознательность русской демократической массы, но также и ее страстное стремление к более нормальному и достойному существованию.

Представление о народе как о решающей исторической силе, во многом подсказанное именно пушкинской современностью — эпохой войн и буржуазных революций, определяет отличие его изображения у Пушкина от изображения у современных ему драматургов. Пушкина, как и Кюхельбекера, интересует народ как общественный коллектив, и он, так же как и Кюхельбекер, показывает народ как нечто сплошное, почти не выделяя отдельные фигуры, бегло и редко очерчивая их индивидуальные физиономии (у Кюхельбекера они еще меньше выделены, чем у Пушкина). Но Пушкин, видящий в народе решающую историческую силу, показывает народ не только как толпу, подчиняющуюся чужому мнению, но и как массу, в решительные минуты подымающуюся до своего собственного, свободного, никем и ничем, кроме голоса народной совести, не продиктованного мнения. У Кюхельбекера, выдвигающего в качестве главной исторической силы героических одиночек, способных обеспечить народное счастье, народ и народное мнение показаны как сила, поддающаяся и подлежащая управлению. Для Кюхельбекера очень важно, кто именно будет управлять мнением народа (это особенно подчеркнуто во второй редакции), но управление предполагается совершенно обязательным и вполне осуществимым, так как народ сам по себе не в силах завоевать счастье и свободу. Народ у Кюхельбекера всегда поддается мнению кого-либо из правящих им, никогда не обнаруживая своего собственного, от них не зависимого. У Кюхельбекера есть твердое убеждение, что его тираноборцам доступно даже управление порывами народных страстей, что даже в разгаре революции можно удержать эти страсти в заранее намеченных пределах. Заговорщики убеждены, что, подняв народное восстание против Тимофана, они сумеют запугать тирана и отстранить его от власти без кровопролития, что народ никогда не выйдет из их воли, несмотря на всю его ненависть к тирану. И не будь рокового вмешательства Сатироса, всё, по Кюхельбекеру, может быть, свершилось бы согласно замыслам тираноборцев (действие 3-е). Этот взгляд на народ как на силу, вполне поддающуюся управлению со стороны выше его стоящих и принимающую их опеку как нечто должное и само собой разумеющееся, смягчило у Кюхельбекера изображение народной массы. У него нет, как у Пушкина, изображения моментов слепоты и стихийности народа, но нет также и пушкинского чуткого слуха, умеющего улавливать и мятежные порывы народной ярости и голос никем не навязанного «народного святого мненья».

У Хомякова народ, если только можно говорить об изображенных им казаках как о народе, не является силой сколько-нибудь значительной и серьезно принимаемой в расчет. Он представлен как толпа, во всем и всегда, в делах своих и помышлениях, во всей своей судьбе целиком зависящая от героя. Эта толпа мало сознательна и может быть временно поколеблена в своих чувствах к герою, но тем сильнее проявится после временного заблуждения ее преклонение перед героем, ее слепое доверие к нему, ее взгляд на него как на существо другой породы, как на «сына возвышенного мира». В ходе событий толпа не играет самостоятельной роли и нужна, главным образом, для того чтобы оттенить величие героя.

У Шаховского персонажи из народа показаны индивидуализированно (хотя и неудачно) и занимают очень не малое место. Это внимание и интерес к народным персонажам свидетельствуют о том, что Шаховской

приписывает народу большее значение, чем другие консервативные драматурги. Но это значение Шаховской усматривает не в самостоятельных тенденциях народа, а в безусловной поддержке им существующего порядка. Поэтому персонажи из народа проходят под знаком приторной фальсифицированной социальной идиллии, для чего они и показаны изъятыми из подлинного народного быта и реальных общественных отношений. Вместе с этим вся индивидуализированность «пейзан» Шаховского является чисто внешней и дает неизмеримо менее верное изображение внутренних свойств народа и его исторической роли, чем мало индивидуализированное «сплошное» изображение народа у Пушкина.

То обстоятельство, что Пушкин ставил судьбу власти в зависимость от отношения к ней народа, то, что он считал народ величайшей и решающей исторической силой и обращался к нему в чаянии выхода из трагически тяжкого исторического положения вещей, еще не дает права превращать Пушкина в Чернышевского и приписывать ему идею народовластия. Несомненно, налицо у Пушкина мысль, что удовлетворить народ может только такая власть, которая будет чужда насилию, произволу и беззаконию. Но что это за власть и какими способами ее можно водворить, на это Пушкин не давал в «Борисе Годунове» ответа, да и вообще не мог дать его. У Пушкина мысль о законности связана с идеей общественного равенства. Не случайно в том же 1825 г. его Шенье, — жертва «порывов буйной слепоты» революционного народа, — верит в то, что «Под сению равенства в объятиях твоих (свободы. *Д. Б.*) он (народ. *Д. Б.*) сладко отдохнет. Так буря мрачная минет!»

Но сама эта идея, чрезвычайно, разумеется, важная, совсем не связана у Пушкина ни с четким представлением о широком народоправии ни с представлением о последовательной революционной борьбе во имя равенства и свободы. Недаром у пушкинского Шенье мечты о свободе и равенстве уживаются не только с ненавистью к Робеспьеру и Марату,[1] но и с защитой «венчанной главы» от насилия. Отсутствие революционной последовательности очень заметно и в «Борисе Годунове», особенно в тех его сторонах, которые давали Пушкину основание говорить о «хорошем духе» его трагедии. Этот «хороший дух», как указывалось выше, не является ее ведущим началом, но игнорировать его все же не следует. Отсутствие четкого представления о способах разрешения трагического конфликта между народом и властью, конфликта, изображенного Пушкиным с предельной для его времени глубиной, ни в какой мере не ослабляет стремления этот конфликт преодолеть. Взгляд на народ как на решающую историческую силу, ориентация на близость к нему, на нахождение общего с ним языка, — все это определило художественную манеру пушкинской трагедии. Она задумана как трагедия народная и предназначена для того, чтобы дойти до сознания массового зрителя, тронуть и взволновать его чувства.

Одним из самых замечательных свойств этой манеры является так называемый шекспиризм Пушкина, т. е. реалистическое изображение человека во всей его противоречивости и многогранности. Персонажи «Бориса Годунова» выступают не в качестве рупоров, подчиненных одной только авторской воле, а в качестве сложных характеров, подчиненных объективной логике жизни. Именно в логике характеров и их взаимоотношений, определенных ходом вещей, и выявляется авторское понимание мира, а не в продиктованных авторской волей декларациях того или другого персонажа. В соответствии с таким методом обрисовки характеров, в «Борисе Годунове» нет схематического деления на положительные и отрицатель-

[1] Впрочем, взгляд на Робеспьера и Марата как на тиранов характерен для всех дворянских революционеров, до Герцена включительно.

ные персонажи. Каждый из персонажей выступает наделенный и силой, и слабостью, и достоинствами, и пороками, в зависимости от тех страстей и судеб, во власти которых он оказался. В этом сказывается не только философское, гуманистическое признание человека существом, чья жизнь трудна и сложна, так как страсти и судьбы не могут быть преодолены его волей и разумом, — в этом сказывается и политическая идея, тесно связанная с пушкинским представлением о власти и народе. Если человек, какое бы высокое место среди людей он ни занимал, всего только обыкновенный человек; если царь, как бы высок ни был его «дух державный», так же зависит от своих страстей, так же способен терзаться муками совести, страшиться за участь своих детей, мстить врагам, бояться их мести, терять самообладание, слабеть, страдать, как любой самый обыкновенный его подданный, то что́ дает ему право стоять на неизмеримой высоте над этими подданными, самовластно и бесконтрольно распоряжаться ими, брать на свой личный страх и ответ судьбу целого государства, целого народа?

Но, вместе с этой демократической, оспаривающей право человека на самовластие идеей, пушкинский шекспиризм несет и другую идею, рожденную пушкинской неуверенностью в разумности и спасительности революционного насилия. Он должен ужаснуть народного зрителя судьбой героя, возбудить к его страданиям жалость и сострадание, смягчающие народный гнев и ярость.

Кстати, эта смягчающая функция изображения властителя как обыкновенного человека обнаруживается и в созданном в период завершения «Бориса Годунова» стихотворении «19 октября 1825», в упоминании об Александре I:

> Он человек! Им властвует мгновенье,
> Он раб молвы, сомнений и страстей:
> Простим ему неправое гоненье...

Следует отметить еще одну черту пушкинского изображения характеров. Наделяя главных своих героев многогранными характерами, изображая их как индивидуальные живые фигуры, Пушкин очень скуп и осторожен в обрисовке персонажей. Он отбрасывает, создавая их, всё бытовое, все мелкие детали, всё, что сделало бы героя слишком прикрепленным к данной конкретной обстановке и непригодным для того широкого исторического обобщения, которое он должен собой осуществить.

Шекспиризм Пушкина резко отличает его от современников-драматургов. Дидактичность и непосредственная агитационность — революционная у одних, реакционная у других — мешают «широкому и вольному изображению характеров».

У эпигонов классицизма, вроде Зотова, налицо схематическое деление персонажей на положительные и отрицательные в зависимости от их отношения к царю и отечеству; при этом, крайне далекие от логики жизни, все они являются не живыми людьми, а ходячим собранием деклараций либо в добродетельном, либо в злодейском духе. Заметные следы этого схематического деления имеются даже в творчестве писателей, с классицизмом порывающих. Мелодраматические злодеи, оттеняющие высоту духа героических персонажей, налицо у Хомякова (Мещеряк, Заруцкий) и Кюхельбекера (Сатирос). Положительные, преднамеренно и искусственно освобожденные от слабостей и недостатков персонажи имеются и у Шаховского и у Кюхельбекера, у каждого, разумеется, на свой лад, с кардинально противоположным пониманием положительного: для Шаховского оно в патриархальном благочестии, для Кюхельбекера — в героике тираноборчества. Даже сложные, свободные от схемы персонажи (Тимофан, Ермак), в связи с дидактическими установками авторов даны

не столько в живых проявлениях, сколько в декларациях и декламациях об их чувствах и переживаниях.

Более глубокое понимание исторических законов и общественных противоречий, бóльшая смелость в их оценке, бóльшая ориентация на народ позволили Пушкину ввести в трагедию, первому в истории русской трагедии, подлинно живой человеческий характер, что оказалось совершенно не по плечу современным ему драматургам.

Ориентация на создание народной трагедии сказалась и в структуре «Бориса Годунова». Отход от структурных принципов классицизма был налицо и у ряда современных Пушкину драматургов, и не только в драме, но и в трагедии. Но у Пушкина он приобретает и более резкий характер и бóльшую внутреннюю мотивированность, бóльшую органическую спаянность со всем содержанием его трагедии. И у Шаховского, и у Хомякова, и у Кюхельбекера (во второй редакции «Аргивян») нарушение единства времени вызвано стремлением отойти от классицистической драматургии с ее придворной парадной неподвижностью и создать национальный театр, предназначенный для широкого зрителя. Но ни у одного из них нет внутренней оправданности этого нововведения, так как у всех этих драматургов разрешение конфликтов зависит в конце концов не от общего хода событий, не от сложного сплетения общественных сил, требующих времени для созревания и проявления, а либо от таинственного веления небесной силы (Шаховской, Хомяков), либо от воли отдельных лиц (Кюхельбекер), причем и первая и вторая могли бы проявить себя в любой срок. Ведь те три дня, которые Кюхельбекер ввел во вторую редакцию «Аргивян» взамен одного дня первой редакции, не внесли ни существенных изменений в ход событий, ни большей мотивированности в переживания героев. Длительный срок ничего не вносит и в трагедию Хомякова, где нет ни динамики характеров, ни происходящего на глазах у зрителей назревания событий. Для Пушкина народ является не только предполагаемым зрителем, но и причиной событий. Поставив судьбу своих героев в зависимость от исторических судеб, от движений и настроений народной массы, выступающей как решающая сила, Пушкин вводит длительные сроки вполне логично и оправданно: народное равнодушие к навязанному правителю должно иметь время, чтобы перейти в неприязнь, а неприязнь — чтоб созреть и превратиться в мятеж. Эти длительные сроки позволяют мотивировать и внутреннюю жизнь героев, постепенный переход их от одного состояния к другому. Борису необходим длительный опыт, чтобы видеть тщету своих надежд, чтобы от уверенности и силы перейти к разочарованию и бессилию. Надо отметить, что этот живой показ исторических событий, развертывающихся в длительные сроки, почти освобождает «Бориса Годунова» от повествовательного элемента, которого чрезвычайно много в скованной единством времени классике и не мало у Шаховского и Кюхельбекера (вторая редакция «Аргивян»).

Единство места также нарушалось и у предшественников и современников Пушкина как в драме, так и в трагедии, и также с установкой на отход от неподвижности ортодоксальной классицистической драматургии. Более всего это нарушение заметно во второй редакции «Аргивян», где в пределах одного и того же акта действие переносится из одного места в другое. Но самое деление на акты остается и у Кюхельбекера столь же неприкосновенным, как и у других пушкинских современников. Пушкин, более последовательно усматривающий зависимость событий от столкновения многообразно проявляющихся общественных сил, в соответствии с этим многообразием постоянно переносит действие из одного места в другое, уничтожая всякое деление на акты (это связано и с уничтожением внешнего единства действия — объединяющей действие

интриги). Думается, что, разбивая свою трагедию на множество быстро сменяющих друг друга небольших сцен, из которых каждая происходит в новом месте, Пушкин рассчитывал не на более высокую театральную технику, чем та, что была известна в его время, а на технический примитив народной сцены по шекспировскому образцу, для которой декорация, обстановка не играла никакой роли, и где всё без исключения внимание сосредоточивалось на игре, на изображении страстей. Тяготение к техническому примитиву народной сцены подтверждается и той скупостью обстановочных деталей, которой «Борис Годунов» отличается от большинства современных ему драматических произведений. Детали, в громадном большинстве случаев, в нем вообще отсутствуют, так как Пушкин чаще всего ограничивается одним только обозначением места: «Кремлевские палаты», «Красная площадь», «Палаты патриарха» и т. п. Там, где они имеются, они доведены до такого минимума, что не требуют никаких постановочных ухищрений, например: «Ночь. Келья в Чудовом монастыре... Отец Пимен, Григорий спящий. Пимен (пишет перед лампадой)»; «Царские палаты. Царевич чертит географическую карту...» и т. п. Все это в точности напоминает шекспировскую манеру обозначения обстановки. Например, из «Трагедии о короле Ричарде II»: «Лондон. Дворец Ричарда»; «Виндзорский замок»; «Берег Уэльса. Виднеется замок. Барабанный бой, фанфары и знамена».

Такого рода обозначение обстановки у Пушкина допускает, по шекспировскому образцу, спектакль без всяких декораций или с минимумом их, в расчете на то, что зритель легко восполнит их в воображении, и на то, что всё внимание, все чувства зрителя должны целиком принадлежать разыгрываемому на сцене и не должны отвлекаться ничем внешним, обстановочным. Бедность обстановочных деталей, не заслоняющих богатства мыслей и чувств трагедии Пушкина, выгодно отличала ее от произведений в духе Зотова и Шаховского, где внутреннее убожество компенсировалось оперно-балетной пышностью внешних обстановочных эффектов. Пушкинскую манеру в изображении обстановки напоминает только манера Кюхельбекера, также ориентирующегося на массовую трагедию, но не по шекспировскому, а по античному образцу. Надо отметить, что и у Пушкина и у Кюхельбекера трагедия, не отяжеленная внешними обстановочными деталями, легче выполняет свою функцию исторического обобщения.

Взгляд на ход исторических событий как на нечто зависящее не от индивидуальной воли правящих лиц, а от исторических законов, законов жизни и движения народа, повлек за собою уничтожение и внешнего единства действия, интриги, связывающей произведение в одно целое. Трагедия распадается на ряд сцен, из которых каждая представляет как бы законченный эпизод, но все они, при всей своей внешней разъединенности, спаяны внутренним единством — закономерным, от отдельной воли не зависящим многообразным нарастанием «суда мирского» и «божьего суда». Некоторое воздействие на этот внешне эпический характер построения оказало, можно полагать, и стремление, наподобие Пимена, наблюдать за событиями, созерцать их со стороны, с видом эпической объективности, не искажая их смысла, их внутренней закономерности искусственно приписанной им связью. В умении художественно воплотить внутреннюю закономерность, историческую необходимость событий, Пушкин достигает гораздо большего, чем не только реакционные драматурги, у которых нарушение исторической закономерности заставляет разрешать конфликт только путем внешней интриги с обилием малооправданных случайностей или явных чудес (Шаховской, Зотов и отчасти Хомяков), но и чем Кюхельбекер, у которого с общественной закономерностью конкурирует злая воля коварного Сатироса, играющая в роковом финале

«Аргивян» слишком значительную роль. Вмешательство Сатироса, опутывающего своей сетью и тирана и его противников, создает известное подобие искусственной внешней интриги.

Стремление создать народную трагедию побудило Пушкина уничтожить и самое устойчивое из классицистических единств — единство тона, в классике обязательно торжественного, приподнятого, очищенного от всего грубого и повседневного, в знак величия и превосходства правящих лиц, чьи разум и воля рассматривались как главная и определяющая сила истории. Из пушкинских современников отважился нарушить единство тона только Шаховской в связи с его установкой на национальную драму в патриархально-охранительном духе. Но делает он это в драме, а никоим образом не в трагедии. Да и все нарушение сводится у него к немногочисленным бытовым чертам и комическим ноткам. Кюхельбекер, пытающийся создать массовую трагедию, не дерзает нарушить единство тона, делая установку на агитационную патетику и на создание торжественного фона для своих героев-одиночек, которые и являются у него единственными двигателями истории. Даже такого рода массовые сцены, как народное сборище (пролог), как пир воинов (первое действие второй редакции) проведены в сплошном высоком тоне и лишены свободного живого колорита и демократической непринужденности. Пушкин, первый и единственный среди своих современников, внес в высокий жанр исторической трагедии демократизирующую «вольность» народной сцены, затрагивая все «три струны воображения» массового зрителя — «смех, жалость и ужас».[1] Смешное и трагическое, великое и ничтожное, грубое и возвышенное, жестокое и трогательное стоят рядом, знаменуя всё разнообразие жизни, весь сложный переплет ее движущих сил, всю гамму человеческих настроений и страстей, имеющих равное право на существование и на художественное изображение, независимо от того, кто их носитель. Страдания царя, наивное плутовство беглого пьяницы-монаха, ярость народной толпы, бесцеремонная грубость воинов на поле битвы, вопли убиваемых — всё это на равных правах входит в пушкинскую трагедию, с дерзким демократизмом ломая классицистическую табель о жанровых рангах.

Нарушив единство тона, Пушкин, естественно, нарушает и единство языка, совершенно обязательное в классике. Из его современников это делает только Шаховской, но и то в драме, а не в трагедии, и вдобавок совершенно неумело. В трагедии же Пушкин со своим разрушением языкового единства выступает опять-таки как новатор, демократизирующий ее языковую манеру. В его трагедии непринужденно раздается многоголосый говор, реалистически отвечающий многообразию сил, в ней сталкивающихся, и многообразию чувств и состояний, в ней показанных. Язык каждого персонажа, независимо от его общественного положения, отвечает и его характеру и той ситуации, в которой он находится, приобретая тем самым широкий диапазон — от торжественности и приподнятости до глубокого просторечия. В «Борисе Годунове» ругается не только забулдыга Варлаам, но и военачальники во время битвы; патриарх в домашней обстановке говорит языком ворчливого старика, а в царской думе языком трогательной и величавой простоты; самозванец на приеме в Кракове говорит языком торжественным и возвышенным, а после чуть не погубившего его свидания с Мариной совсем не торжественно поминает чорта. Эта реалистическая языковая манера имела огромный демократизирующий смысл. Показывая зрителю всех людей, независимо от их ранга, естественно и непринужденно, не в однотонном искусственном осве-

[1] «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством». («О драме»).

щении, она помогла изобразить их как обыкновенных людей и тем самым своеобразно их уравнивала. Широкий и свободно льющийся речевой поток помогает, вдобавок, Пушкину воссоздать живую картину бурной и шумной эпохи, в то время как единый строй речи у Хомякова и Кюхельбекера передает главным образом настроенность самого автора.

Реалистическому языковому принципу отвечает и стих пушкинской трагедии. Пушкин не первый и не единственный в русской трагедии покидает «шестиногий» ямб и обращается к пятистопному ямбу. Это делали до него в переводных произведениях Жуковский и Жандр; в оригинальных — до него Кюхельбекер и одновременно с ним Хомяков. Но стих Пушкина в соответствии с реалистическим заданием делает установку преимущественно на разговорность, а не на декламацию, как это имеет место у Хомякова и Кюхельбекера. Разговорности отвечает не только почти полное отсутствие рифмованных стихов, которых очень мало у Кюхельбекера и которые преобладают у Хомякова, — ей отвечает и чрезвычайное многообразие интонаций, продиктованных живой речью, непосредственным откликом речи персонажей на речь их собеседников (сцены с Шуйским и Воротынским, народные сцены, военные и т. д.). Не случайно у Пушкина очень мало длинных высказываний и преобладают относительно короткие, а часто и совсем отрывистые высказывания действующих лиц, тесно связанные друг с другом, быстро и живо друг на друга реагирующие. Это совершенно не похоже ни на манеру Хомякова, где речь героя слишком часто напоминает отдельное лирическое стихотворение (в соответствии с общим, скорее лирическим, чем драматическим строем «Ермака»), ни на манеру Кюхельбекера, где изобильные длиннейшие высказывания сплошь и рядом звучат как патетическая речь агитатора. Принцип реалистической разговорности пушкинского стиха подтверждается соседством этого стиха с прозой, а иногда даже непосредственным переходом в нее — явление в русской трагедии совершенно небывалое и чрезвычайно дерзкое.

* * *

Сопоставление «Бориса Годунова» с современной ему исторической драматургией позволяет сделать вывод, что отличие его от нее — это не только отличие большого мастера от мастеров слабых. Это прежде всего существенное отличие в мировоззрении, в оценке общественных отношений, позволившее, при наличии огромного поэтического мастерства, создать не только наиболее художественно совершенную русскую историческую трагедию, но и трагедию наиболее демократическую, пронизанную наиболее глубоким для того времени пониманием исторических законов.

Б. ТОМАШЕВСКИЙ

ПОЭТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ПУШКИНА

(ЛИРИКА И ПОЭМЫ)

1

Поэзия Пушкина является узловым этапом в истории русской литературы. Значение его творчества для последующих поколений двояко: он стал наследником всего предшествующего развития русской литературы и подвел итоги всему ценному, что было создано до него. Суммировав результаты развития поэзии XVIII в., он своей деятельностью наметил отчетливую грань, отделяющую прошлое от писателей, пришедших вслед за ним. После Пушкина уже не было нужды обращаться непосредственно к традиции XVIII в.; творчество Пушкина заменяло предшествующую литературу в наиболее живых и прогрессивных итогах этой литературы.

Но, конечно, не только в том заслуга Пушкина, что он связан с предшествующей культурой и не оторван от общих исторических линий развития русской поэзии. В нем мы видим крупнейшую поэтическую индивидуальность, внесшую в литературу много нового, своего, и тем начавшего новый период, период Пушкинский. Литературное сознание XIX в. не менее определяется личным творчеством Пушкина, чем, например, XVIII век определялся поэзией Ломоносова. Пушкин становится своего рода типом литературного сознания XIX в.

Для определения новых элементов в творчестве Пушкина, по сравнению с поэтами предшествующих времен, нет нужды углубляться далеко в прошлое. Чем дальше мы удаляемся в прошлое, тем более различие между поэзией Пушкина и его предшественниками растворяется в общем различии литературного сознания разных эпох. Личность поэта стирается при сопоставлении его с предшественниками, более отдаленными: вместо сопоставления творческих индивидуальностей мы в результате сличения можем получить лишь сопоставление двух систем, характерных для двух стадий культурного развития. В произведениях поэтов середины XVIII в. Пушкину и его современникам противостоит весь канон классицизма в целом.

Специфические черты пушкинского творчества выступят с достаточной яркостью только в том случае, если мы в качестве отправной точки изберем поэтов, более близких к нему по самому типу их лирики, поэтов, пришедших в период разложения классического канона, когда мы обратимся к его ближайшим предшественникам. И здесь дело не только в большей или меньшей исторической близости, не только в исторических сроках, но и в новом принципе, характерном как для эпохи Пушкина, так и для непосредственно предшествующей ему эпохи разложения классического канона. Этим новым принципом является принцип индивидуальности в поэзии. Если для начального периода книжной лирики идеалом

являлось овладение каноном, которое могло бы поставить русских поэтов в ряд Пиндаров, Малербов и Расинов, то уже в конце XVIII в. успех и влияние определялись новизной тем и индивидуальной особенностью их трактовки. Идеал Баратынского о «необщем выражении» в лирике коренится в поэзии конца века. Именно необщим выражением своих стихов создал себе славу и репутацию Державин.

Собственно с Державина и можно вести условную генеалогию лирики Пушкина, хотя усвоенная им литературная традиция восходит ко временам, гораздо более отдаленным. Но по отношению к поэтам, более отдаленным, удобнее говорить о смене школ; Державин был для Пушкина живой индивидуальностью, и с ним он чувствовал живую связь.

С Державиным Пушкин связан биографически. Не случайно Пушкин, говоря о первых шагах своей музы, нашел такую точную и запомнившуюся формулу:

И свет ее с улыбкой встретил;
Успех нас первый окрылил;
Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил.

И дело, конечно, не в эпизоде лицейского экзамена и, быть может, даже не в факте реальной встречи с живым человеком. У Пушкина были и другие встречи, но они не облеклись в его сознании в такую же или равноценную формулу. Дело в том, что в период становления Пушкина-поэта Державин был самой крупной поэтической индивидуальностью. Это заставляло литературную молодежь выделять имя Державина из числа писателей его поколения; в период ломки традиций симпатии молодежи не были на стороне той литературной группы, к которой принадлежал Державин. Однако это не мешало выделять его имя и не смешивать его с писателями, окружавшими его. У Пушкина имеются прямые насмешки над поздними произведениями угасавшего Державина, но они не определяли его отношения к произведениям Державина зрелого периода его творчества. Пушкин в какой-то степени разделял то уважение к Державину, которое, например, у его друга Дельвига приобретало характер благоговейного почитания и которое получило свое выражение в его стихотворении «На смерть Державина», где имена Державина и Пушкина упорно сближаются:

Державин умер! чуть факел погасший дымится, о Пушкин!
О Пушкин, нет уж великого! Музы над прахом рыдают!
. . . . . .
Кто ж ныне посмеет владеть его громкою лирой? Кто, Пушкин!
Кто пламенный, избранный Зевсом еще в колыбели, счастливец,
В порыве прекрасной души ее свежим венком увенчает?
Молися Каменам! и я за друга молю вас, Камены!
Любите младого певца, охраняйте невинное сердце,
Зажгите возвышенный ум, окрыляйте юные персты!

Эта популярность Державина среди молодежи основывалась на том, что никакой канон, никакая школа не могла быть отождествлена с поэзией Державина. Сам Державин обязан своей славой тому, что он ломал каноны, как «варвар», и вводил в сферу поэзии, освященной традицией, новые темы и новые чувствования. Более опираясь на свой бытовой опыт, на свои жизненные наблюдения, чем на выучку, он свободно разорвал тот круг поэтических «вещей», который был освящен его предшественниками. Он с особой темпераментностью, свойственной его поэтической индивидуальности, обогатил поэзию новыми конкретностями, новыми темами, показав возможность совершенно новых путей в поэзии, новых направлений в ее развитии, о существовании которых не подозревали многие его современники.

Но урок Державина заключался в ломке литературных канонов. Тем самым он исключал подражание, так как подражание Державину явилось бы возведением в канон того, что имело ценность как нарушение канона. Чтобы писать как Державин, надо было быть подобным Державину, с его темпераментом, его жизненным опытом, с его вкусами, одним словом — с его индивидуальностью или же примириться с ролью эпигона, отражателя чужого света. Когда Пушкин начал писать, он еще был в возрасте ученика, и ему требовался учитель. Державин не мог быть ему учителем во всем объеме поэтического творчества. Своей индивидуальностью он принадлежал к прошлому веку. Молодой Пушкин, естественно, обратился к тем, кто был моложе, кто более проникнут был духом современности и новизны, — он обратился к школе Жуковского и Батюшкова.[1]

Батюшков занимал первое место в рядах наиболее прогрессивной группы поэтов именно в те годы, когда Пушкин начал писать и печататься.

Однако первое впечатление от поэзии Батюшкова приводит к убеждению, что он гораздо более, чем Державин, ходил по путям, проторенным в области поэзии традицией. Возьмем его «Воспоминания» (отрывок).

Я чувствую, мой дар в Поэзии погас,
И Муза пламенник небесный потушила;
Печальна опытность открыла
Пустыню новую для глаз.

Уже одно это противоставление «пламенника Музы» «печальной опытности» дает меру соотношения впечатлений жизненного опыта и поэтической культуры. Светлым является то, что освещено пламенником Музы. Опытность, т. е. жизненный опыт, погашает свет этого пламенника, влечет «В поля бесплодные, в непроходимы сени». Здесь, конечно, не философия пессимизма, а едва ли не общие места унылой элегии, удовлетворявшие в те годы сознание поэта. Положительное содержание мечтаний автора выражается в расплывчатых и общих формулах. Его влекут «счастье», «тайные радости», «неизъяснимые сны», «дружба», «любовь» и «песни Муз». Но ни дружба, ни любовь, ни прочие формулы не конкретны, не выходят за пределы литературных мечтаний. Это, конечно, не выводит всех этих формул за пределы подлинных реальностей в мире поэтических переживаний Батюшкова, так как жизнь его одинаково слагалась как из «печальной опытности», так и из мечтательных чувствований, лишь отчасти основанных на этой «опытности». И чувство уныния, чувство печали, которым окрашено данное стихотворение, уже является в те годы новой реальностью поэзии, новым элементом человеческого сознания. Это чувство, прогрессируя и усложняясь, определило сознание передового человека начала 20-х годов. Вся семья мировых скитальцев, к которым принадлежали Адольф Констана, Рене Шатобриана, а у Пушкина Алеко и Онегин, питались этим чувством, в элементарной форме представленным в элегиях.

Если Державин поражал конкретностью, вещностью и полнокровной жизненностью своих тем и образов, то Батюшков, наоборот, уходя от жизненного опыта, дает образцы поэзии туманной, неясной, приблизительной в системе образов. Но Батюшков пришел после Державина и отразил сознание современного человека. Этим он был ближе молодому Пушкину. Та болезнь века, которая отразилась в стихах Батюшкова, оказалась совершенно необходимой школой для Пушкина, и он необходимо

[1] О значении для Пушкина поэзии Жуковского см. выше статью И. Эйгеса «Пушкин и Жуковский».

должен был пройти эту школу, хотя бы для того, чтобы скорее преодолеть ее. Усвоение элегической литературы было для Пушкина той стадией ученичества, которая сокращала ему «опыты быстротекущей жизни». Прежде чем стать самим собой, Пушкин должен был пройти эту литературную школу.

Конечно, традиция, переданная ему Батюшковым, гораздо шире одних элегических мотивов уныния, увядания и ранней смерти. Вообще сознание лирического героя той эпохи, которой принадлежал Батюшков, не исчерпывается этой темой мечтательного ухода от жизни. Достаточно напомнить эротические мотивы элегий Батюшкова, как переведенных из Парни, так и оригинальных, которые так ценил в нем Пушкин; достаточно напомнить исторические и мифологические воспоминания, пронизывающие такие элегии Батюшкова, как «На развалинах замка в Швеции», «Переход через Рейн», как эпикурейский тон его «небрежных посланий» («Мои Пенаты», «К Жуковскому»), которым непосредственно подражал Пушкин, сатирический, боевой тон его «Видения на берегах Леты», чтобы уяснить, что Батюшков, каким он представлялся Пушкину в лицейские годы, был уже явлением сложным, не сводимым к небольшому репертуару элегических мотивов, заимствованных у Парни и Мильвуа.

Повидимому, первые впечатления Пушкина, связанные с творчеством Батюшкова и отразившиеся в его собственном творчестве, падают преимущественно на анакреонтические и эпикурейские мотивы.

Но все батюшковские мотивы любви и беспечной радости воспринимались в той же атмосфере поэтических мечтаний, преодолевающих жизненный опыт или, по крайней мере, равных ему по силе поэтического заражения. И этот литературный опыт у Пушкина-лицеиста прихотливо сочетался с еще небогатым личным жизненным опытом.

Лицейская поэзия свидетельствует о быстром усвоении и преодолении литературного опыта. Но прежде чем найти себя, Пушкину пришлось испробовать гораздо больше разнообразного литературного материала, переворошить много тем, форм и образцов, чтобы затем уже свободно итти своим путем. Эта свобода далась ему не в результате сопротивления и борьбы с традицией, а путем усвоения и преодоления всего наследия ближайшего к нему периода литературы.

Особый характер пушкинского ученичества придает его лирике особый, так сказать «цитатный», характер. По его стихотворениям можно установить круг его чтений и увлечений. Так, уже первая его, еще неуклюжая поэма «Монах» дает картину его литературных интересов. Несмотря на то, что сюжетом поэмы является пародия на русское «житие» Иоанна Новгородского, вся она построена на мотивах сатирической и мифологической французской поэзии XVIII в.

В дальнейших произведениях лицейского периода отражается увлечение Пушкина Оссианом и французскими подражаниями ему Парни. Что же касается до элегий Парни, то, повидимому, они стали ему знакомы несколько позднее, в середине 1814 г.

На ряду с разными формами французской лирики XVIII в., от кантат Ж. Б. Руссо до мадригалов и эпиграмм, в лицейской поэзии отразилось и знакомство с дидактическими жанрами, сатирами и посланиями Буало и Вольтера, описательными поэмами школы Делиля и их перелицеваниями, вроде поэм Бершу.

Нет нужды точно анализировать все те литературные источники, которые лежат в основе ранней лицейской лирики Пушкина. Достаточно констатировать их разнообразие и некоторую пестроту. Любопытно отметить две черты заимствований и литературных интересов Пушкина. Первая черта — неорганичность всей системы влияний, явное их несоот-

ветствие тому образу Пушкина, который сквозь эти влияния начинает проявляться даже в этой ранней, не оформленной еще стадии его творчества. Другая черта — это явное тяготение к крупным монументальным формам. Пушкина привлекают поэмы, а не лирические сборники. Поэмы эпические и дидактические, послания (как другого рода дидактическая форма), сатиры — вот что является кругом его чтений, и его собственные первые попытки носят характер эпический. Поэма «Монах», позднее «Бова», такие произведения, как «Городок», «Тень Фонвизина», «Сон» с подзаголовком «отрывок из поэмы», — всё это мало покрывается определением «лирика». Пользуясь более поздним термином Пушкина, он ставит своей задачей создание «капитальных» произведений. И между тем эти капитальные формы не занимают центрального положения в лицейском творчестве Пушкина. Опыты поэм не идут дальше отрывков. Наоборот, число мелких стихотворений велико. Какова же причина такого противоречия? Возможно, что здесь сказались и специфические условия роста дарования и недостаточность опытности для разработки крупных тем. Возможно, что сыграла свою роль и реакция аудитории. По тем сборникам, какие составлялись в лицее и какие дошли до нас, мы можем заключить, что в лицее культивировалась антологическая поэзия, т. е. поэзия мелкой лирики. Каковы бы ни были исторические причины этого явления, но, повидимому, в дружеской лицейской среде антологические стихи Пушкина встречали более благосклонный прием, чем его «капитальные» стихи, и этот успех мелочей оказывал свое стимулирующее влияние на молодого поэта.

Эта совокупность разнородных воздействий показывает, в каких трудных условиях для проявления своего самобытного дарования находился Пушкин и как нелегко ему было найти себя в потоке противоречивых и пестрых влияний.

Только в 1816 г. Пушкин начинает обретать свои формы и свои излюбленные темы. Эти формы и темы всё еще не оригинальны, но ученичество принимает более систематический, более органический характер. Стихотворения Пушкина начинают замыкаться в тематические циклы, принимают характер некоторой упорядоченности. Однако эти циклы не перестают оставаться подражательными. Первым таким законченным циклом является цикл любовных стихотворений, который принято объединять именем Бакуниной. Больше всего этот цикл свидетельствует об увлечении Пушкина элегическими стихотворениями Парни.

Из других циклов или, вернее, серий лицейской лирики следует назвать уже совершенно подражательные пасторальные стихи, вроде «Рассудок и любовь», «Блаженство», «Фавн и пастушка». Идиллические мотивы разрабатываются здесь Пушкиным в духе условно мифологической поэзии эротических авторов конца XVIII в. (Бернар, Дюпезе, Колардо и пр.). Их стиль соединяется с эротическими «картинами», заимствуемыми у Парни, у Лебрена, а может быть и из пасторалей более древнего происхождения, например из придворных праздников Мольера. Это тот жанр, от которого Пушкин освободился раньше всего и о котором он не любил вспоминать.

Гораздо органичнее в лицейском творчестве жанры, свойственные карамзинистам, а именно фамильярное послание и послание дидактическое. К области фамильярного послания относится и такое «капитальное» произведение, как «Городок». К дидактическим посланиям относятся «Безверие», «На возвращение Александра», «К Жуковскому» и первое произведение Пушкина, появившееся в печати, «К другу стихотворцу». И в этих посланиях Пушкин еще ученик: он берет уроки у молодых карамзинистов, а через их головы у их французских учителей — Буало, Вольтера, а для фамильярного послания — у Грессе.

Кроме жанров, представленных сериями стихотворений, характерны для Пушкина и изолированные опыты в отдельных жанрах, например ода высокого стиля «Воспоминания в Царском селе», кантата в духе Ж. Б. Руссо «Леда». Всё это попытки «капитальных» произведений, но в жанрах, чуждых Пушкину и не отвечавших его интересам лицейской поры.

Нет нужды перечислять все жанры лицейского времени. Они пестры и в общем не выходят за пределы жанров конца XVIII и начала XIX в. Здесь и мелкие эпиграммы, и антологические мадригалы, и философские сказки, родственные басням, и в достаточной дозе представленная анакреонтика, и эпикурейская поэзия, сильно напоминающая Батюшкова. Каждый жанр имеет свою генеалогию, и по поводу каждого можно было бы углубиться в глубь истории, установив истоки пушкинского ученичества.

Но для нас важнее не ученичество, а оригинальная струя в творчестве Пушкина. Казалось бы, та масса усвоенного материала, которую мы встречаем в лицейской лирике Пушкина, должна была бы подавить его. Все эти классические жанры, по существу так противоречащие подлинному образу поэзии Пушкина, как она проявилась в его зрелом периоде, могли бы служить только помехой для его развития. В действительности это не так. Только на путях усвоения традиции Пушкин находил себя. Чтобы преодолеть влияние исторического наследия, Пушкин прежде всего должен был его усвоить или, по выражению Вяземского, «присвоить». И в этом отношении он был связан с своим веком и уже с лицейской скамьи являлся характерным его представителем: усвоение и присвоение исторического наследия было в порядке дня. Совершенно такую же картину следования образцам мы встречаем у многих его современников, более зрелых, чем пятнадцатилетний ученик лицея, но лишенных той силы оригинального творчества, какая была скрыта в этом еще юном поэте.

Совершенно естественно, что оригинальное в творчестве лицейского Пушкина было обусловлено новизной и оригинальностью темы. И здесь происходит столкновение личного опыта с опытом литературным. Пушкин обретает оригинальность на тех стихотворениях, в которых ему приходится обрабатывать не тему, перешедшую к нему из литературы, а данную ему жизнью. В этом отношении резко выделяются стихи «Пирующие студенты». В литературном отношении стихотворение это является пародией или, вернее, комической вариацией «Певца в стане русских воинов» Жуковского. Самая идея пародировать эти стихи не оригинальна у Пушкина: в 1813 г., за год до стихов Пушкина, Батюшков написал «Певца в Беседе любителей русского слова». Эта пародия Батюшкова, повидимому, пользовалась успехом у лицеистов.

Итак, казалось бы, Пушкин именно в данном стихотворении оказался в условиях, затрудняющих какое бы то ни было проявление оригинальности. Однако тема — характеристика реальных и близко знакомых товарищей — вывела его из круга подражательности. И в самом деле, элементы подражательности в данном произведении ничтожны и вызваны самыми условиями литературной пародии. Голос Жуковского не заглушает собственного голоса Пушкина. В воспоминаниях Пушкина рассказано, с каким восторгом встретила лицейская аудитория стихи Пушкина. И это понятно: аудитория услышала голос современника, а не только литературные упражнения высокого качества.

В «Пирующих студентах» Пушкин обретает ту конкретность и вещность слова, которую он не мог найти в мечтательных стихах Батюшкова, самый принцип которых был приблизительность. Если снять условные «бокалы» и «венки», достаточно обезвреженные ироническим тоном

стихотворения, то мы получим ряд портретных зарисовок, совершенных именно своей конкретностью.

Дай руку, Дельвиг! что ты спишь?
Проснись, ленивец сонный!
Ты не под кафедрой сидишь,
Латынью усыпленный.

Характеристики приобретают лаконичность и энергию. Всё произведение является отрицанием туманной мечтательности элегических произведений или жеманной мифологии пасторальных вариаций.

Повидимому, от личной наблюдательности Пушкина не ускользнуло то, что прикосновение к конкретным, опытом данным темам не ослабляло, а усиливало его дарование. В этом отношении характерны его слова в послании к Шишкову 1816 г., содержащие суровый приговор собственным стихам:

Не вечно нежиться в прелестном ослепленьи,
Уж хладной истины докучный вижу свет.
По доброте души я верил в упоенье
Волшебнице-мечте, шепнувшей: ты поэт,
И, презря мудрости угрозы и советы,
С небрежной легкостью нанизывал куплеты,
Игрушкою себя невинной веселил;
Угодник Бахуса, с веселыми друзьями
Бывало пел вино водяными стихами...

И далее Пушкин перечисляет те общие, подражательные мотивы, которые присутствуют в его лицейской лирике: сатиры на дурных поэтов по стопам Василия Львовича и Батюшкова, сонные стихи дружбе, воспевание первой любви.

Но скрылись от меня парнасские забавы!..
Не долго был я усыплен,
Не долго снились мне мечтанья муз и славы:
Я строгим *опытом* невольно пробужден.
Уснув меж розами, на тернах я проснулся, —
Увидел, что еще не гения печать —
Охота смертная на рифмах лепетать.

Таково побеждающее сознание литературщины большинства произведений ученического периода. Но, конечно, Пушкин не слагает оружия: истина, мудрость и опыт не отпугивают его, но направляют на новые пути.

Зарождение оригинальной лирики Пушкина мы наблюдаем и в таких стихотворениях, как «Послание к Юдину» и «Сон». Ни то ни другое произведение не свободны от подражательности. «Послание к Юдину» построено на мотивах эпикурейской поэзии конца XVIII в., впитавшей в себя руссоистские тенденции противоставления счастливой сельской жизни городу. Но эти мотивы служат только разгоном для основной темы послания: описания Захарова. Сквозь традиционные и шаблонные мотивы эпикурейской лирики проскальзывают живые строки, описывающие знакомый пейзаж:

Мне видится мое селенье,
Мое Захарово; оно
С заборами в реке волнистой
Зерцалом вод отражено.
На холме домик мой; с балкона
Могу сойти в веселый сад.

Послание замыкается традиционными мотивами эротической элегии, но в немногих зарисовках русского пейзажа уже слышен голос будущего Пушкина.

Такое же соотношение подражательного и оригинального присутствует и в отрывке «Сон». И здесь Пушкин вступил на путь «забавно-дидактической» поэмы. Он сам назвал своего вдохновителя — «наш общий друг Бершу». Но достаточно сопоставить слишком прославленную «Гастрономию» французского поэта (а именно ее и имеет в виду Пушкин) со стихами «Сна», чтобы почувствовать, насколько Пушкин отошел от образца:

Случалось ли ненастной вам порой
Дня зимнего, при позднем, тихом свете,
Сидеть одним, без свечки в кабинете:
Всё тихо вкруг; березы больше нет;
Час от часу темнеет окон свет;
На потолке какой-то призрак бродит;
Бледнеет угль, и синеватый дым,
Как легкий пар, в трубу виясь уходит...

С этого описания легко снять привычный налет метонимических формул, чтобы ощутить новый язык конкретного описания.

Уже было отмечено, что жанровые формы, доставшиеся Пушкину от классицизма, в их усвоенном виде, не способствовали развитию оригинального начала в Пушкине, а, наоборот, стесняли его. Борьбою с жанрами и ознаменовывается переход от лицейской лирики к лирике 20-х годов. Значение жанров в развитии пушкинской лирики настолько велико, что на этом вопросе необходимо остановиться подробнее. Систему жанров в своей практике Пушкин воспринял уже не в том состоянии, в каком она существовала у классиков XVII в., а в том, к какому она пришла в период разложения классицизма, в эпоху, условно обозначаемую как «предромантизм». В XVII в. мы имеем сравнительно бедную номенклатуру жанров. Трагедия, комедия, поэма (с ее разновидностями), сатира, послание, ода, эпиграмма — вот почти все живые жанры. На ряду с ними жили старофранцузские формы, не составлявшие самостоятельных жанров (рондо, триолет и т. п.), и более теоретическое чем практическое значение имели жанры, перешедшие в поэтики эпохи из античных литератур: элегия (которую следует отличать от элегии XVIII и начала XIX в.), эклога и др. Восемнадцатый век обогатил этот репертуар новыми жанрами, отчасти заимствованными из соседних стран (вроде кантат), отчасти вновь зародившимися, иной раз в порядке приспособления античных жанров к новым видам и потребностям (таков случай с элегией, возродившейся в порядке имитации латинской лирики, с идиллией, ведущей начало от Феокрита и Виргилия, сильно трансформированных восприятием эпохи). Умножилось количество мелких жанров (так называемая poésie fugitive). Наконец, предромантические формы внедрились в систему старых жанров сперва не как произведения новой школы, а как образцы новых жанров. Так, в драматургии появляется мещанская драма, а в стихотворном эпосе, на ряду с поэмами эпической, дидактической, описательной, героикомической, известными XVII и первой половине XVIII в., появляется как новый жанр «романтическая» поэма (сперва за пределами Франции, но затем, под влиянием развития «трубадурного жанра» в эпоху деятельности Тресана и других, и во Франции). Оссианизм дает начало новым формам, сосуществующим, не без борьбы, со старыми. Номенклатура жанров стала сложной и сбивчивой. Это отчетливо видно по поэтикам эпохи, в которых, впрочем, не соблюдается исторический принцип и которые отчасти усложняют явление, перечисляя мертвые жанры, отчасти упрощают, игнорируя совершившиеся на практике разветвления жанров. Именно в эту эпоху и явился Пушкин. Литературная борьба, предшествовавшая борьбе классиков и романтиков, часто превращалась в борьбу между жанрами. Так, еще в XVIII в. характерна борьба против драмы с позиций последовательного классицизма. Вообще в театре эта

междужанровая борьба очень характерна и для начала XIX в. (например, борьба Шаховского с Хмельницким выражалась в преследовании определенных жанров — водевиля и мелодрамы; см. «Новости на Парнасе», 1822). Идея мирного сосуществования жанров постепенно отживает.

Для Пушкина-лицеиста жанры, повидимому, были объективно равноправны. Это не значит, что он не имел тяготения к определенным жанрам. Но в порядке усвоения он испробовал их все. Не всё, им написанное, дошло до нас: исчезновение философского романа и комедии несколько искажает наши представления о многожанровости молодого Пушкина, приближавшейся к многожанровости Вольтера.

На личном опыте испробовав многоразличные лирические и лиро-эпические жанры, Пушкин уже в лицее преодолел многие из них, особенно архаические формы poésie fugitive и примыкающую к ней пасторальную поэзию. Однако кое-какие жанры оказались для него жизненными. Любопытно, что Пушкин с большим вниманием относился к жанрам промежуточного порядка между лирикой и эпосом. Сюжетная или, условно говоря, «историческая» элегия привлекла его внимание. Если в дальнейшем она и оказалась мало продуктивна, то главным образом потому, что вся система жанров в представлении Пушкина перестроилась. Точно так же, как мы увидим, Пушкин внимательно относился к проблеме баллады, имевшей у нас на русской почве особую историю. В лицее среди прочих элегий Пушкин пишет элегию «Наездники». Структура этой элегии чрезвычайно любопытна. Построенная на традиционных мотивах страдающей любви, она развивается на фоне объективного рассказа. Этот рассказ ведется в формах, гораздо менее условных, чем пасторальные картины «Фавна и пастушки». Было ли здесь влияние военной поэзии Батюшкова, или здесь играют свою роль гораздо более интимные, Пушкину свойственные стимулы, мы сейчас решать не будем. Вначале дан более или менее условный, но не фиктивный пейзаж. Условность этого пейзажа не выходит за пределы условности позднейшего романтического пейзажа и не делает его фантастическим. Вводятся действующие лица, и в их речах элегическая часть драматизируется: элегия дана в монологах.

Здесь уже попытка ввести в элегию героя не в форме условного автора со всеми его авторскими атрибутами идеального «певца», а героя, внешне характеризуемого как персонажа действия или, вернее, персонажа ситуации. Пусть характеристика этого героя в общем сливается с характеристикой поэта — автора личных элегий (такова же судьба пушкинских героев 20-х годов), и в драматизованной форме отсутствует то, что можно назвать диалектикой сюжета, противоставления личностей, но важно принципиальное отделение элегического героя (своего рода лирического оратора) от образа автора. За год до «Наездников» Пушкиным была написана другая элегия — «Наполеон на Эльбе», в которой героем является Наполеон, ни в какой мере не сливающийся с образом автора и произносящий самообличительные речи, лишь по контрасту и по обнаженности «злодейской» аргументации, вскрывающий точку зрения автора. Эти лицейские опыты сюжетных элегий в видоизмененной форме имели свое продолжение и вне лицея. Таковы же элегии двадцатых годов «Клеопатра» и «Андрей Шенье».

Тяготение Пушкина к промежуточным лиро-эпическим жанрам характерно. Он переступает в данных произведениях порог, отделяющий лирику от эпоса.

И в самом деле, если рассматривать поэтическое наследие Пушкина в целом, то мы убедимся, что принципиально различия между поэмой и лирическим стихотворением он не делал.

Обе эти области строятся на одних эстетических принципах и одинаково раскрывают единое творческое лицо автора. В обоих этих родах не только лицо автора, но и художественные средства его едины. Его поэмы лиричны, при этом лиричны принципиально. Стихотворения Пушкина являются звеньями между его поэмами; они связывают между собой его поэмы, означающие большие этапы его поэтического развития. Эволюцию Пушкина от поэмы к поэме нельзя рассматривать, игнорируя его лирику. Обратно, смысл его лирического творчества раскрывается обычно в поэмах как итоговых разрешениях предварительного творческого развития. Поэтому деление его поэтического наследия на поэмы и лирику следует понимать условно, как средство классификации материала, а не принципиально, как две автономные области поэтического творчества.

Лицейский период замыкается большим эпическим замыслом, который всецело овладевает его мыслями и почти вытесняет из круга его интересов другие формы. Это поэма «Руслан и Людмила». Подобно «Монаху», это было итоговое произведение, впитавшее в себя литературные интересы, чтения и увлечения автора. Этой поэмой буквально ликвидируется огромный запас его произведений, и, создав «Руслана и Людмилу», Пушкин уже не в состоянии вернуться к чему-либо в том же роде. Это конец лицейского периода. Пушкин созрел в процессе создания произведения такого масштаба. После «Руслана и Людмилы» Пушкин должен был итти к новому, новыми путями.

2

Элементы подражательности первой поэмы Пушкина обратили на себя внимание при ее появлении. Здесь и заимствование общей структуры поэмы у Вольтера («Девственница») и перенесение отдельных эпизодов из фантастических поэм Ариосто (на что указал и сам Пушкин), Виланда, из повести Лафонтена, из Жуковского. Еще не определен круг всех источников поэмы, но характер их более или менее ясен. Иногда объектом заимствования является сюжетное положение, которое или пересказывается или пародируется (в широком смысле этого слова: такова пародия на «Спящих дев» Жуковского), иногда заимствуется общий тон шутливого повествования фантастической, сказочной поэмы. Сравнительно мало отразились на поэме источники народные или псевдонародные (сказки XVIII в.). Это не помешало тому, чтобы главные удары, направленные против поэмы литературными староверами, падали именно на народный элемент в поэме. Этими ударами и определяется новизна поэмы «Руслан и Людмила», которая была первым удачным опытом трактовки народносказочного сюжета, перенесенного в сферу привычных литературных форм «романтической поэмы».[1] Отсутствие морализации, дидактики, аллегорий, простой рассказ с большой дозой присущей автору иронии, интимно-фамильярный тон, простота и сжатость в развитии сюжета — всё это воспринималось как новинка, и поэма Пушкина немедленно вызвала подражания. Эти подражания еще не успели развиться, как Пушкин в новых своих произведениях дал новое направление молодой русской литературе. Во всяком случае именно с «Руслана и Людмилы» начинается история подражаний Пушкину. Его учениками явились молодые поэты, рано сошедшие со сцены. В их числе следует назвать А. А. Шишкова, выпустившего в 1824 г. сборник «Восточная лютня», в котором напечатаны отрывки из сказочной поэмы «Ратмир и Светлана».

[1] См. в «Словаре древней и новой поэзии» Остолопова, 1821, т. III, статью «Романический или романтический»; единственным примером русского произведения данного жанра названа поэма Пушкина.

Подражательность этой поэмы ничем не прикрыта: в ней действуют даже одноименные герои: Ратмир и Рогдай; действие, конечно, происходит при дворе князя Владимира, и вначале описывается пир.

Среди бояр, сынов, дружины
Владимир-солнце пировал;
Своей рукой он рог туриный
Гостям усердно наливал,
И гости дружно осушали.
Боярин Гридня и Варяг
Надеже-князю лет и благ
От сердца чистого желали...

При своем выходе в свет этого сборника Шишков получил оценку как подражатель Пушкина.[1] Другим подражателем «Руслана и Людмилы» был рано умерший Загорский (1804—1824). В ноябрьской книжке 1824 г. «Новостей Литературы» появились отрывки из его поэмы «Илья Муромец», напечатанной полностью только в 1827 и в 1830 гг. Достаточно перечислить заголовки этих отрывков, чтобы ясно увидеть зависимость поэмы от «Руслана и Людмилы»: «Нечаянное нападение Ильи Муромца на стан Печенежский», «Бой богатыря с Саганом, печенежским царевичем», «Описание сада». Вот для образца несколько стихов, показывающих, как рано стало внедряться в обиход русской поэзии подражание слогу Пушкина и как быстро был усвоен механизм его стиха и манеры повествования:

И Витязь ехал день, другой,
На третий — тихие долины
Уж вечера дымились мглой,
И солнца круг до половины
Закрыт был дальнею горой —
Он видит город пред собой.
Под оным — длинными рядами
Белеют бранные шатры;
И тел кровавые бугры,
И поле, взрытое конями,
И лат иссеченных костры,
И кровь, текущая реками,
И томный звон в градских стенах,
Зовущий жителей к молитве,
И клики шумные в шатрах —
Всё говорит о страшной битве,
Недавно бывшей в тех местах
. . . . . .
Друзья мои! вообразите,
Что вы, ничем не смущены,
В постелях пуховых храпите
И грезите златые сны,
И вас нечаянно разбудит
Подкопа взорванного звук:
Каков тогда ваш ужас будет?
Придете ли в себя вы вдруг?
Таков был ужас Печенегов
(От их губительных набегов
Тогда Чернигов трепетал),
Когда Илья на них напал.
Обезоружены и наги,
Незапностью лишась отваги,
Они не знают, что начать;
Иной пускается бежать,
Иной спешит вооружиться,

[1] См. эпиграмму Баратынского «Свои стихи Тощев пиит...». Ср. комментарий к этой эпиграмме в «Полном собрании стихотворений Баратынского», «Библиотека поэта», 1936 г. II, стр. 239—240; здесь приведены отзывы о «Восточной лютне» Кюхельбекера и Полевого.

И, шлемом думая покрыться,
Вздевает на уши котел...
. . . . . .

Там рощи кедров, пальм, дубов,
Лимонных, миртовых дерев
И золотых акаций сени
На мягкий луг кидают тени.
С веселым шумом вдоль лугов
Потоки резвые сверкают

и т. д.

Любопытно, что Пушкин обратил внимание на эти отрывки. Прочтя их, он писал Плетневу: «Неужто Илья Муромец Загорского? Если нет, кто же псевдоним? если да, как жаль, что он умер!» В эти годы подражания Пушкину еще не утратили своей свежести и не приобрели характера повального и беспросветного эпигонства. Поэтому Пушкин, ставивший целью создание школы русской поэзии, еще приветствовал своих подражателей; известно, что и к опытам Шишкова он относился с большим сочувствием.

Исчерпав бóльшую часть жанров, испробованных в лицейский период, Пушкин в 20-е годы сильно сужает их круг. Поэтому можно говорить о продуктивных и непродуктивных жанрах лицейской эпохи. Продуктивными оказываются два жанра: элегий и посланий. Отпадают все прочие формы, кроме одной, иссякающей медленнее других, но всё же решительно иссякающей, — антологической поэзии мадригалов и эпиграмм. Нельзя говорить о продуктивности жанра оды, потому что «Воспоминания в Царском Селе» не ведут прямо к одическим формам 20-х годов («Наполеон», «Недвижный страж», «Мордвинову», вторые «Воспоминания в Царском Селе»). Ода 20-х годов возникает у Пушкина на новых основах, вне исторической зависимости от «Воспоминаний в Царском Селе». Параллельно с прежними жанрами возникает в 1817—1819 гг. у Пушкина серия гражданских стихотворений, хотя и не представляющих особого жанра, но занимающих в его творчестве особое, автономное место и требующих особого рассмотрения.

Итак, наиболее продуктивным жанром лицейского периода оказалась элегия. Она оказалась наиболее емкой для передачи настроений и чувствований человека 20-х годов. Характерно, что именно в форме элегии Пушкин нашел в лицее свой специфический пушкинский язык, свой голос. Тот высокий техницизм стиха и слова, который становится притчей во языцех во всех критических статьях о Пушкине 20-х и 30-х гг., тот язык и стих, который обеспечивает ему признание даже со стороны самых жестоких его противников и который является предметом подражаний и широкого эпигонства, — этот голос уже начинает звучать в некоторых лицейских элегиях. Уже по отношению к этим элегиям мы испытываем то впечатление особой «гладкости», которая свидетельствует о полном подчинении речевого материала ритму стиха и в то же время уже включает в себя основные элементы индивидуальной речи Пушкина-поэта. Эту индивидуальность сейчас не так легко уловить, потому что язык Пушкина через подражателей и эпигонов становится едва ли не общим языком русской поэзии XIX в., своего рода поэтическим эталоном, даже в школах, наиболее удалявшихся от пушкинского канона. Механизм этой речи надлежит определить историку русского языка. Однако достаточно обратиться, например, к такому тексту:

Не спрашивай, зачем унылой думой
Среди забав я часто омрачен,
Зачем на всё подъемлю взор угрюмый,
Зачем не мил мне сладкой жизни сон.

С этими стихами можно сопоставить стихи послания к Горчакову, проникнутые тем же элегическим настроением:

Встречаюсь я с осьмнадцатой весной.
В последний раз, быть может, я с тобой,
Задумчиво внимая шум дубравный,
Над озером иду рука с рукой.
Где вы, лета беспечности недавной?
С надеждами во цвете юных лет,
Мой милый друг, мы входим в новый свет,
Но там удел назначен нам не равный,
И розно там оставим в жизни след.
Тебе рукой фортуны своенравной
Указан путь и счастливый и славный, —
Моя стезя печальна и темна...

Здесь мы видим уже приближение к норме пушкинского стиха, с его соотношением между разговорным и книжно-литературным языком, с его умеренным пользованием инверсиями, с его подчинением синтаксического течения речи ритму стихов и строфических форм. Эта норма не стала каноном для самого Пушкина, и в дальнейшем она испытала в творчестве Пушкина развитие и видоизменение. Чем ощутимее становится с годами эта норма, тем свободнее Пушкин ею пользуется, разрушая монотонию параллельного движения предложения и ритмических единиц, — но общий стиль уравновешенности, найденный Пушкиным в элегиях и посланиях 1816—1817 гг., остается доминирующим на протяжении всей деятельности Пушкина. Характерно, что эпигонство, популяризировавшее гладкость стиха и языка Пушкина (в стихах поэтов порядка В. Туманского, Н. Коншина и т. п.), пользовалось преимущественно нормой пушкинского языка в его первоначальной стадии, но с меньшей экспрессивностью и с менее удачным техническим преодолением сопротивления механизма стиха.

Петербургский период после лицея главным образом занят созданием «Руслана и Людмилы», и это отразилось на относительной бедности лирики этого времени.

Особое место занимают гражданские стихи Пушкина, писанные в эти годы: «Вольность» (1817), Noël (1818), «Н. Я. Плюсковой» (1818), «К Чаадаеву» (1818), «Деревня» (1819) и некоторые политические эпиграммы.

Значение политических стихотворений этого периода исключительно. Оно отмечено было еще при жизни Пушкина в русской печати, несмотря на цензурные препоны. В «Московском Телеграфе», в рецензии на «Полтаву», Ксенофонт Полевой писал о времени выхода в свет «Руслана и Людмилы»: «В это время имя юного поэта сделалось славно между молодыми современниками его другим родом поэзии: мы разумеем здесь мелкие стихотворения, в которых Пушкин — кто не знает этого? — является истинным Протеем. Но не разнообразный гений его, не прелесть картин увлекали современную молодежь, а звучные стихи, изображавшие их дух, от которого после сам Пушкин освободился и причисляет его к заблуждениям своей юности... Можно утвердительно сказать, что имя Пушкина всего более сделалось известно в России по некоторым его мелким стихотворениям, ныне забытым, но в свое время ходившим по рукам во множестве списков».

Еще лучше зафиксировано значение гражданских стихов Пушкина в показаниях декабристов.

По существу эти стихи не принадлежат к единому жанру и даже не выдержаны в едином стиле. И тем не менее можно говорить о политической серии стихов Пушкина как о едином цикле (К перечисленным стихотворениям следует присоединить еще позднейший «Кинжал»).

«Вольность» — типическая ода классического образца. Правда, Пушкин не избрал самой канонической — десятистишной строфы, от которой Ломоносов почти не отходил. Однако и избранная восьмистишная строфа достаточно отвечает принципам замкнутости и завершенности. Она состоит из двух четверостиший, из которых первая — чередующейся, вторая — охватной рифмовки. Эта смена типов рифмовки четверостиший придает строфе классическую законченность. Особенностью этой строфы, отличающей ее от прочих классических образцов, является то, что она начинается не женским, как обычно, а мужским стихом. В силу какого-то механизма ритмической речи мужские окончания резче замыкают фразу, чем женские. Вот почему первые стихи строф звучат часто, как изолированные тезисы, развивающиеся далее. Это подчеркивает логический характер построения оды. Например:

И горе, горе племенам...
Восходит к смерти Людовик...
Самовластительный злодей...
Молчит неверный часовой...
И днесь учитесь, о цари.

Каждый стих здесь своего рода motto всей строфы. Заметим, что строфа и кончается мужским стихом. Столкновение двух мужских стихов — последнего каждой строфы и первого следующей, в нарушение правил чередования рифмующих окончаний, придает каждой строфе обособленность и содействует резкому расчленению всей оды на составляющие ее риторические разделы.

Повидимому, задачи гражданской поэзии в момент написания «Вольности» и представлялись Пушкину в форме патетической дидактики.

Однако стиль высокой архаической оды не явился началом аналогичных произведений у Пушкина. Испытав его на «Вольности», Пушкин оставил этот стиль для иных литературных форм. К совершенно другому стилю и жанру относится его Noël, писанный по образцу (строго воспроизведенному) французских сатирических песенок XVIII в. Форма этих песенок, уже служившая и до Пушкина предметом русских подражаний, определялась мотивом, на который они распевались, а содержание сводилось к посещению разными персонажами родившегося Христа. Сатирическое заострение заключалось в комических репликах визитеров. Это и воспроизвел Пушкин. Опять он избрал наиболее острую форму жанра, но этот новый жанр с литературной точки зрения занимает полярно-противоположное положение в сравнении с «Вольностью».

Стихи Плюсковой и Чаадаеву облеклись в форму посланий, привычных для Пушкина. С этой формой Пушкин обращался уже совершенно свободно. От предшествующих посланий они отличаются только более выраженными признаками дидактизма. Гражданский элемент облечен в афористическую форму концовок:

И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа.

Или:

И на обломках самовластья
Напишут наши имена.

Эти концовки — прием, хорошо разработанный во французской поэтической традиции, обязательно употреблявшей для замыкания стихотворения то, что именовалось «pointe».

Наконец, «Деревня» писана в форме рустической элегии, с риторическим оттенком. В этой форме много элементов подражательности,

начиная с лексики. Это характерная pièce à thèse и, повидимому, таково и было ее происхождение: это едва ли не стихотворение на заданную тему.

Итак, казалось бы, каждое почти стихотворение принадлежит к своему особому жанру. И, однако, есть в них объединяющие черты: прямолинейный риторизм, не прикрытый никаким поэтическим «сюжетом», никакой поэтической «фикцией». Разнообразие жанров явилось, повидимому, в результате поисков адекватного жанра для формы гражданской поэзии.

Гражданские стихи Пушкина были наиболее ярким выражением чисто политической лирики декабристов. Именно их имел в виду Николай Тургенев, характеризуя настроения русского общества периода деятельности Союза Благоденствия: «Подпольная литература, замечательная по силе эпиграмм и высоте политического вдохновения, показывала господствующее направление умов в России. Эти небольшие произведения, не известные до тех пор, верно определяют дни своего появления как эпоху, полную надежд и размышлений». Судьба политических стихов Пушкина совпадает с судьбой декабризма. К ним обращались всякий раз, как «рабье молчание» николаевской реакции прерывалось вспышками оппозиционной мысли. Так, в обстановке собраний петрашевцев Достоевский декламировал «Деревню» Пушкина. Так, гражданские стихи Пушкина были одними из первых политических впечатлений Герцена, с именем которого связана и их дальнейшая литературная судьба. В «Былом и думах» Герцен описывает первое свое знакомство с рукописным наследием Пушкина. Он получал стихи Пушкина в возрасте 14 лет (т. е. в 1826 г.) от своего учителя И. Р. Протопопова. Герцен пишет: Протопопов «стал носить мне мелко переписанные и очень затертые тетрадки стихов Пушкина: «Ода на свободу», «Кинжал», «Думы» Рылеева, я их переписывал тайком... (а теперь печатаю явно!)». Последние слова связаны с тем, что в том же выпуске «Полярной Звезды» на 1856 г., где появились отрывки из первой части «Былого и дум», были напечатаны стихи Пушкина «Вольность», «Деревня», «Кинжал», «Послание к Чаадаеву», «Послание к М. Орлову»,[1] «В Сибирь», пропущенные строфы из стихотворения «Наполеон», «Сеятель», «Моя родословная» и др. Это была первая публикация, еще зарубежная, стихов Пушкина, до тех пор распространявшихся только в списках. И эта публикация не была случайным заполнением страниц «Полярной Звезды» любопытным запретным материалом. Публикация политических стихов Пушкина входила как бы в программу деятельности Герцена. Еще в первом листе, литографированном в Лондоне в 1853 г. и положившем начало вольному русскому книгопечатанию в Лондоне, Герцен писал: «Если у вас нет ничего готового, своего, пришлите ходящие по рукам запрещенные стихотворения Пушкина, Рылеева, Лермонтова, Полежаева, Печерина и др.». В объявлении о «Полярной Звезде» 1855 г. мы читаем: «*Полярная звезда* должна быть, и это одно из самых горячих желаний наших, убежищем всех рукописей, тонущих в императорской цензуре, всех изувеченных ею. Мы в *третий* раз обращаемся с просьбой ко всем грамотным в России доставлять нам списки Пушкина, Лермонтова и др., ходящие по рукам, известные всем (*Ода на свободу, Кинжал, Пропуски из Онегина, из Демона, Гавриилиада...*). Рукописи погибнут наконец — их надобно закрепить печатью».

---

[1] Герцен ошибочно относил к Михаилу Орлову стихи, адресованные Алексею Орлову: «О ты, который сочетал...» Объясняется это тем, что М. Орлов умер в 1842 г. опальным оппозиционером, а брат его А. Орлов после смерти Бенкендорфа являлся шефом жандармов и с его именем не связывалось представление о либеральных стихах Пушкина.

И Герцен был первым, закрепившим в печати революционные стихи Пушкина.

Цикл гражданской лирики явился знаменательным этапом в творческой жизни Пушкина. Это не простой эпизод в его поэтических исканиях. Выйдя на новые пути, Пушкин не отрекся от существа гражданской лирики, он только облек ее в новые формы.

Первые годы пребывания на юге ознаменованы дальнейшей эволюцией элегии. Двойное влияние Шенье и Байрона наложило свой отпечаток на произведения этой поры. Личное соприкосновение с природой юга наполнило новым конкретным содержанием впечатления идеологического характера. Основной задачей Пушкина именно в эти годы является отражение сознания современника. Отрицание гражданской действительности александровской государственности, решительно ступившей на путь международной реакции, базировалось в эти годы на руссоистской антиномии цивилизации и природы. Предметом отрицания являлась государственная и социальная среда русского «европеизированного» государства, с его городской, северной обстановкой. Мотивами положительных идеалов являлась природа, естественное состояние человека. Отсюда обострение мотивов природы в ее южной, экзотической форме.

Антологические «подражания древним» — по существу фрагментарные любовные элегии — являются первыми формами этого южного направления в поэзии Пушкина. Острота их в том богатстве ассоциаций, которое скрывалось в восприятии южной природы, в глубинной перспективе, скрывающейся за ощущением этой природы. Сюда относятся и «Нереида», и «Редеет облаков летучая гряда», и «Кто видел край». Всё это подготовки к серии южных поэм, где пейзажные и любовные мотивы уже гораздо прочнее связаны с основной идеей этого периода — идеей волевой личности и ее поведения в обществе. «Кавказский пленник» и «Цыганы» тесно связаны с подражаниями Шенье 1820 и 1821 гг. Восприятие природы происходит на фоне «волненья жизни бурной», волненья как личной жизни, так и социально-исторической жизни человечества тех лет.

«Кавказский пленник» и явился опытом синтетической поэмы, в котором поставлены основные проблемы современного сознания. Когда поэма вышла в свет, критики не знали, к какому роду поэм отнести данное произведение. Удовольствовались тем, что отнесли ее к роду романтическому или к «роду новейших английских поэм, каковые особенно встречаются у Байрона». Более точному определению мешало то, что, вопреки нормам эпических произведений традиционного типа, в поэме Пушкина преобладали над «происшествием» поэмы два элемента: описание природы и характер героя. Было даже произнесено слово «описательная поэма», настолько темы кавказской природы занимали много места в произведении. Перечитав «Кавказского пленника» во время путешествия в Арзрум, Пушкин записал: «признаюсь, перечел его с удовольствием. Всё это молодо, многое неполно, но многое угадано. Сам не понимаю, каким образом мог я так верно, хотя и слабо, изобразить нравы и природу, виденные мною издали» (черновой текст записок). Таким образом, для Пушкина и в 1829 г. основной темой «Кавказского пленника» представлялось изображение кавказской природы и нравов. Но на ряду с этим в замысел входило и изображение основного характера как типичного представителя своего века. Как только вышла в свет поэма, Пушкин писал брату: «Надеюсь, что критики не оставят в покое характера Пленника, он для них создан». На критические замечания В. Горчакова он отвечал: «Характер Пленника неудачен; доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения. Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную

старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века». В предисловии к первой главе «Евгения Онегина» Пушкин связал характер героя «Кавказского пленника» с характером Онегина. Таким образом, Пушкин хотел в этом характере отразить эпоху, кроме того заимствовал для него что-то от себя самого. В творческом же плане это был ведущий характер, от которого происходит в дальнейшем развитии характер Евгения Онегина. Сплетение в едином образе разных характеризующих черт не было понято критикой, привыкшей к традиционному воплощению в литературном характере единой страсти, единой черты: «Характер пленника странен и вовсе непонятен. В нем замечаются беспрестанные противоречия. Нельзя сказать, что составляет его основу: любовь или желание свободы. Кажется, что поэт больше хотел выставить последнее», писали в «Вестнике Европы». Конечно, свободолюбие (во всех смыслах, но в первую очередь в гражданском) входило существенным элементом в характер героя. Об этом прямо говорят стихи, исключенные из печатного текста по цензурным соображениям:

Свобода! он одной тебя
Еще искал в пустынном мире.

Задачей Пушкина было изобразить отношение к миру характерного носителя современной мысли и современных чувствований; его герой — ведущий представитель века. Он на уровне современных ему устремлений передовой части молодежи. Вот почему декабристы увидели в Пленнике их собственный романтический портрет. Ситуация, то, что именовалось «происшествием» в поэме, обостряла проблематику, связанную с центральным характером. В ней показывалось столкновение европейца, несущего на себе проклятие культурного уклада жизни (символизирующего социальные противоречия, разрешения которых искали в политическом действии), с иным, первобытным укладом, гармонические черты которого сконцентрированы в образе Черкешенки. Поэма переносила в эмоциональный план основные идеологические проблемы, занимавшие людей декабристского поколения. Проблема личности, героя, занимала в социально-политической идеологии века одно из центральных мест. Поэма стимулировала мысль и воспитывала самосознание в том же направлении, как и гражданские стихи.

Естественно, что поэма Пушкина вызвала немедленный отклик в литературе. История подражаний и имитаций южных поэм Пушкина была предметом подробного рассмотрения. В. М. Жирмунский в книге «Байрон и Пушкин» дал подробный анализ всех «Пленников», появившихся вслед за пушкинским и свидетельствующих о том, как широко было влияние первых поэм Пушкина на современную ему литературу. В большинстве случаев мы имеем здесь дело с чистой формой эпигонства. Однако не следует преуменьшать значение эпигонства для 20-х годов XIX в. Через него популяризировалась пушкинская поэтическая система, которая таким образом внедрялась в литературу и передавалась позднейшим поколениям. Самый факт массового эпигонства в эпоху, когда происходило формирование новой русской литературы, не мог пройти бесследно для дальнейших путей литературы. Под влиянием южных поэм Пушкина в русской литературе создался жанр байронических поэм, причем зависимость этих поэм от Байрона в большинстве случаев определяется той долей заимствования, какая присутствует в поэмах Пушкина. Долгое время русский байронизм питался исключительно элементами романтической поэтики, усвоенными Пушкиным, не восходя к английскому оригиналу. И даже в тех случаях, когда русские поэты обращались непосредственно к Байрону, путь к нему указал Пушкин (и в меньшей степени Жуковский переводом «Шильонского узника»).

Значение подражательной литературы 20-х годов как передатчицы пушкинской системы позднейшим поколениям можно видеть на примере «Чернеца» И. Козлова, созданного на основе пушкинских поэм. В свою очередь «Чернец» Козлова явился определяющим стимулом для создания Лермонтовым серии замыслов, завершенных поэмой «Мцыри». Лермонтов отправлялся как от «Чернеца», так и от другой эпигонской поэмы — «Нищего» Подолинского, а эта поэма сама возникла как подражание, с одной стороны, «Чернецу» Козлова, с другой — «Шильонскому узнику» в переводе Жуковского. Так, ряд подражательных поэм связывает поэмы Пушкина с одним из лучших произведений Лермонтова.

Все южные поэмы Пушкина послужили предметом подражаний и имитаций. Но характерно, что в наибольшей степени это произошло с «Кавказским пленником». Говоря о подражателях Пушкина, В. Жирмунский пишет: «В сюжетном отношении наиболее отчетливо очерчена группа *«Кавказского пленника»*. Пленение европейца (русского) и жизнь его в экзотической обстановке мусульманского Востока, любовь туземной красавицы, попытка бегства, удачная или неудачная, образуют у подражателей Пушкина и Байрона[1] прочный сюжетный остов, на который, как всегда, нанизываются отдельные композиционные мотивы, ставшие после Пушкина традиционными: описание мирного лагеря воинственного племени и первого появления пленника, биографическая реминисценция героя, сцена ночного свидания и бегства, описания природы и этнографические картины, в которых герой является в роли пассивного созерцателя, наконец эпилог, заключающий личные воспоминания автора или патриотические мотивы. Наиболее заметным отклонением последующих авторов от общего источника является изменение развязки: герой и героиня связаны взаимной любовью — отсюда возможность благополучного окончания рассказа, завершающегося свадьбой, или, при сохранении эффектного мотива смерти-избавительницы, попытка снять вину с героя. И то и другое изменение свидетельствует о вкусах читателей: как известно, критика ставила Пушкину в вину бессердечное отношение пленника к своей спасительнице».[2]

Подобное отношение подражателей к своему источнику показывает, что для большей части имитаторов идеологическая функция сюжета осталась неясной: имитация была одновременно снижением жанра — низведением романтической поэмы до уровня занимательной беллетристики. Более значительным, чем эпигонство, был факт поэтического соревнования. «Эда» Баратынского и «Войнаровский» Рылеева являются примерами такого соревнования. Оба эти произведения являются сами по себе настолько значительными вкладами в русскую литературу, что об их подражательности можно говорить, только ограничив значение термина «подражательность» и понимая его в смысле, отличном от пассивного эпигонства и ученической имитации. Однако своим существованием обе поэмы обязаны Пушкину и его «Кавказскому пленнику», показавшему пути русской романтической поэме.

«Эда» Баратынского несомненно вызвана желанием автора создать нечто подобное «Кавказскому пленнику» и в то же время самостоятельное и отличное от образца. «Мне не хотелось итти избитой дорогой, я не хотел подражать ни Байрону, ни Пушкину», писал Баратынский Козлову. И, однако, вся схема поэмы находится в прямой зависимости от «Кавказского пленника», с тем же противопоставлением двух культур в лице русского офицера и финляндки Эды, не говоря уже о структуре

[1] Автор ограничивает прямое влияние Байрона замечанием: «Только в незначительном числе примеров является необходимость, минуя Пушкина, восходить непосредственно к Байрону» («Байрон и Пушкин», стр. 295).

[2] В. Жирмунский. Байрон и Пушкин, Ленинград, 1924, стр. 213.

романтической поэмы с особой функцией пейзажных описаний (в которых югу Пушкина противопоставлен север), с характерным «военно-историческим» эпилогом. Идеологические мотивы Пушкина у Баратынского несколько приглушены, и самое противопоставление европейца чуждой ему культуре лишено той идеологической перспективы, какая заложена была в поэму Пушкиным и затем, с большой силой, раскрыта в «Цыганах». «Эда» Баратынского более приближается к типу сюжетной повести, чем «Кавказский пленник» с его нарочито обедненным сюжетом. В этом отношении Баратынский более, чем Пушкин, испытывал влияние повествовательной традиции. И в том, что в поэме оригинального, Баратынский обнаружил меньшую смелость. Естественно, что влияние «Эды» на дальнейшую литературу оказалось меньшим, чем влияние поэм Пушкина и, даже, может быть, меньшим, чем влияние некоторых поэм, имитировавших манеру Пушкина с большей близостью к оригиналу (поэмы Козлова). Но в личном творчестве Баратынского «Эда» была первым опытом соревнования с Пушкиным. По существу все его поэмы являются образцами такого же соревнования, но уже учитывавшего не только южные поэмы Пушкина. Несмотря на попытки найти оригинальные формы стихотворной поэмы, Баратынский в своих эпических опытах шел за Пушкиным и оставался его учеником.

В ином отношении к южным поэмам Пушкина стоит «Войнаровский» Рылеева. Эта поэма в сюжетном отношении не связана с «Кавказским пленником». В выработке ее формы Рылеев обращался не только к Пушкину, но и к Байрону. Однако приемы перенесения байроновских форм в русскую поэму для Рылеева были предопределены опытами Пушкина. Недаром Пушкин писал о Рылееве: «Очень знаю, что я его учитель в стихотворном языке, но он идет своею дорогою» (письмо Бестужеву 24 марта 1825 г.). В «Войнаровском» следы влияния «Кавказского пленника» очень явны. Они заметны и по фразеологическим заимствованиям, и по манере введения пейзажа в повествование, и на развитии любовного сюжета. Их не трудно обнаружить путем текстуальных сопоставлений.[1] Но поэма Рылеева явилась и чем-то новым, что было отмечено и самим Пушкиным. Она даже оказала обратное влияние на Пушкина. Замысел «Полтавы» явился отчасти в зависимости от «Войнаровского». Пушкин, очень низко ставивший «Думы» Рылеева, приветствовал «Войнаровского» при самом его появлении. Поэма Рылеева была новым разрешением проблемы гражданской поэзии, более удачным и более действенным, чем в его «Думах». В декабристской агитационной литературе она стояла рядом с гражданскими стихотворениями Пушкина.

Таким образом, Рылеев, восприняв через Пушкина систему романтической поэмы, дал новую, оригинальную форму этой поэмы, применив ее к историческому сюжету и трактуя историческую тему как материал для гражданских уроков современности. Это были годы, когда исторические «применения» являлись основой литературных сюжетов (что было наследием классического направления). Появление «Войнаровского» не только указывало на новые возможности, заложенные в форме романтической поэмы, но ставило и перед самим Пушкиным задачу разработки исторической темы. «Войнаровский» стал известен Пушкину уже в те годы, когда для него путь байронической поэмы был пройден до конца, когда в его творчестве наметились новые формы эпического повествования. В это время Пушкин уже значительно продвинулся в замысле и осуществлении «Евгения Онегина». Поэтому и его творческая реакция на «Войнаровского» осуществилась в иных формах и с иным подходом к историческим сюжетам.

---

[1] См. К. Ф. Рылеев. Полн. собр. соч., ред. А. Г. Цейтлина, 1934, стр. 618—619.

Влияние «Кавказского пленника» сказалось и на литературных явлениях более позднего времени. Эта поэма сыграла решающую роль в формировании поэзии Лермонтова. Его первые, еще ученические опыты в области поэм непосредственно отправляются от «Кавказского пленника». Четырнадцати лет он пишет поэмы «Черкесы» и «Кавказский пленник». Это были еще школьные упражнения в составлении стихотворных повествований. Обе поэмы насквозь цитатны. Вторая — вольное изложение «Кавказского пленника» Пушкина, с легким изменением развязки. В обе поэмы просто перенесены стихи Пушкина. Кроме стихов Пушкина Лермонтов использовал в значительной степени и стихи Козлова, продолжавшего пушкинскую традицию романтической поэмы. Это переписывание стихов сделано настолько откровенно, что говорить о «влиянии» даже не приходится: это полное подчинение автора избранным образцам, без серьезной попытки противопоставить образцу оригинальное отношение к предмету. Но от перелицовок чужих стихов Лермонтов быстро перешел к оригинальному творчеству. В своих поэмах Лермонтов пошел по путям русского байронизма. Это было новое воскрешение идей и форм Байрона, в новой обстановке и с новыми заданиями. Но при всей новизне лермонтовского байронизма в его поэмах ясны импульсы, идущие от романтических поэм Пушкина. И среди поэм определяющей был «Кавказский пленник», усвоенный в раннем периоде еще ученических подражаний. Такие поэмы, как «Аул Бастунджи», «Измаил бей», «Хаджи Абрек» и своей кавказской обстановкой, и своей трактовкой характеров, и романтическим осмыслением уклада жизни горцев, и пейзажными мотивами, перебивающими рассказ, напоминают первый и основной источник байронизма Лермонтова — первую южную поэму Пушкина. Но именно здесь кончается период прямых подражаний Пушкину и начинается другой период его воздействия на литературу, более сложный и более плодотворный.

Создание южных поэм меньше, чем создание «Руслана и Людмилы», отразилось на лирическом творчестве Пушкина в отношении количества написанных стихотворений. В 20-х годах поэмы уже не отвлекают Пушкина от лирики, даже, может быть, стимулируют его к параллельной разработке основных мыслей в форме стихотворений. Из всех южных произведений Пушкин более всего был озабочен судьбой своего послания к Овидию.

Это свидетельствует, что в послании к Овидию Пушкин нашел что-то новое, характерное.

Каков жанр этого произведения? Пушкин сам твердо не знал этого. Написано оно по всем правилам (внешним) жанра посланий. Послания к мертвым были в практике XVII и XVIII вв. Так, Вольтер писал послания Генриху IV, Буало, Горацию, и в сборниках стихов они получали свое место именно в серии посланий. Баратынский писал послание Богдановичу. Но эти внешние правила не определяли для Пушкина жанр. И компануя сборник 1826 г., он пишет, что «Послание к Овидию», среди некоторых других произведений, может быть «разнообразия ради помещено в элегиях». Очевидно, стиль и тон, генетически восходящие к элегической лирике, определяли для Пушкина жанр этого стихотворения более, чем внешние канонические признаки. Но в конце концов стихотворение попало в раздел «Разных стихотворений», что является тоже своего рода жанровым определением: в этот раздел, за редкими исключениями, попали стихи, которые позднее Пушкин называл «капитальными», что обозначало лирические стихотворения большой формы. Это вызвало упрек Плетнева, более чем Пушкин связанного нормами школьной поэтики: «в распоряжении есть странности. Отчего, например к Лицинию в Посланиях, а к Овидию в Разных стихотворениях?»

Стихотворение «К Овидию» заняло первое место в разделе, с явным нарушением всякой хронологии.

Итак, это стихотворение осознавалось Пушкиным как произведение нового жанра, не имеющего своей номенклатуры, но в то же время связанного как с посланием, так и с элегией, т. е. с наиболее продуктивными жанрами предшествующего периода.

Основная тема произведения — изгнание. Два примера изгнания особенно остро стояли в воображении Пушкина в эти годы: его собственное изгнание на юг России и изгнание Баратынского — на север, в устье реки Кюмень. Эти обе темы занимали его и отразились в переписке его и его друзей. Изгнание северное и изгнание южное и легли в основание задуманного стихотворения. Основанием для исторического сближения, помимо всего прочего, послужило пребывание Пушкина на местах, связанных преданием (правда, ложным, что знал и Пушкин) с пребыванием Овидия в ссылке в Бессарабии. Классические воспоминания еще доминировали в литературных темах эпохи. Образ изгнанного Овидия прояснялся для Пушкина и его знакомством с циклом элегий Овидия, писанных в ссылке. С другой стороны, тема эта обновлялась и в литературных источниках, знакомых Пушкину (Вольтер, Шатобриан в «Мучениках»). Тема эта не случайна в творчестве Пушкина. Она повторена в «Цыганах» и в «Евгении Онегине». Для Пушкина это была тема, насыщенная ассоциациями, богатая содержанием, воспоминаниями и переживаниями.

Образ Овидия дан в порядке исторической аналогии. Это была первая стадия историзма Пушкина, соответствующая определенной эпохе его творческого и идеологического развития. Впрочем, необходимо помнить, что литературное использование образов античной истории по своей функции резко отличалось от обращения к фактам новой и особенно русской истории. Однако для ранней стадии пушкинского творчества античные параллели с современностью довольно обычны. Таково послание «К Лицинию». Духом своеобразно воспринятой античности были проникнуты и первые попытки создания «местного колорита» в трактовке национальных сюжетов. В данном случае обращение к античному сюжету осложнено тем, что предполагаемое место изгнания Овидия связано с югом России и переносит нас в прошлое этого края.

Историческая тема развернута на широком описании природы. Но особенностью этого описания является то, что оно дано в преломлении чрез восприятие природы героем стихотворения, и это дает возможность один и тот же объект дать в двояком освещении, одновременно характеризуя и психологию героя. Цитатный материал из «Тристий» Овидия дает возможность Пушкину слить воедино картины Скифии и их восприятие римским поэтом.

Но ни эта цитатность ни это перенесение темы в эпоху скитаний Овидия не делают из элегии «героиды» в духе произведений Попа и Колардо. Послание Пушкина ни в какой мере не сбивается на обычные в XVIII в. «картины» древнего мира.

Рядом с восприятием Овидия Пушкин дает тот же пейзаж в своем контрастном восприятии. Та же природа, которая только что описана в северных тонах, вновь воскресает с противоположной характеристикой, как южная. Это противоставление героя себе с острым ощущением пространства у Пушкина встречается еще раз, в известной реплике «Каменного гостя»: «А далеко на севере, — в Париже».

Личные элегические мотивы, сопровождающиеся еще проекцией в будущее, замыкаются концовкой, призывающей к событиям сегодняшнего дня — к греческой революции.

Так, в одном синкретическом образе, в единой теме Пушкин объеди-

няет и тему личную, и тему историческую, и тему современности. Повидимому, этот синкретизм темы, широта возможных ассоциаций и были тем новым открытием, которое Пушкин осуществил в данном стихотворении. Его задача — найти тему емкую, связывающую современность со всем богатством человеческой культуры, сохраненным в исторических воспоминаниях, тему, связующую человека с природой. Эту задачу Пушкин и разрешает в ближайших своих произведениях.

Подобное отношение к лирической теме предопределило отход Пушкина от тем чисто литературных, независимых от каких бы то ни было идеологических ассоциаций. Идеологический рост Пушкина органически слит с его лирической эволюцией. Его привлекают темы, связанные со всей полнотой его мысли и мысли его современников. Характерно то, что именно эти годы были годами усиленных чтений Пушкина:

В уединении мой своенравный гений
Познал и тихий труд и жажду размышлений.
Владею днем моим; с порядком дружен ум;
Учусь удерживать вниманье долгих дум;
Ищу вознаградить в объятиях свободы
Мятежной младостью утраченные годы
И в просвещении стать с веком наравне.
Богини мира, вновь явились музы мне
И независимым досугам улыбнулись...

Но не только книги ставили Пушкина «с веком наравне». Чтобы быть на уровне с современностью, необходимо было откликаться на события времени, жить одной жизнью с богатым событиями веком. И Пушкин в произведениях того времени часто откликается на эти события. При слухах о возможности войны в связи с греческим восстанием он пишет стихотворение «Война». На смерть Наполеона он пишет оду «Наполеон», лучшие строфы которой были запрещены цензурой. В этой оде он дает картину крупнейших событий последних 30 лет. Эта ода творчески связана с позднейшим стихотворением «К морю», в котором мотивы личной судьбы поэта переплетаются с откликами на смерть Наполеона и на смерть Байрона, певца моря. В этом стихотворении снова Пушкин обращается к синкретической теме, объединяющей мотивы личной лирики с размышлениями историческими и философскими. Последние его дидактические послания — два послания цензору — остро злободневны.

Всё это привело Пушкина к перестройке своих лирических форм. Новое содержание не укладывалось в прежние канонические «жанры». Постепенно понятие «жанра» начинает у Пушкина стираться. Окончательно осознал он это к концу 20-х годов, но в его творчестве разложение жанров началось еще около 1821 г. Как уже говорилось, из всех старых жанров, воспринятых Пушкиным в лицейскую пору, единственными живыми были элегии и послания. За исключением мелких форм (так называемые «эпиграммы и надписи»), всё остальное не укладывалось в жанровые рамки. Процесс разложения жанров не был индивидуальным для Пушкина; подобное же исчезновение чистых жанровых форм происходило и у его современников. Однако у Пушкина это приняло более резкий характер.

Характерно, что, отказавшись от жанровых форм лирики, Пушкин испробовал важнейшие лирические жанры. В частности, он обращался к тем жанрам, вокруг которых разыгрывалась ожесточенная литературная полемика. Так, еще во время пребывания Пушкина в лицее на страницах «Сына Отечества» Гнедич и Грибоедов обменялись статьями по поводу баллад Жуковского и Катенина. Сентиментальным приукрашенным балладам Жуковского (в частности, речь шла о «Людмиле» Жуковского, переделке «Леноры» Бюргера) были противопоставлены баллады Катенина,

писанные в нарочито грубом стиле, осуществлявшем задание национальной русской баллады (предметом сравнения служила «Ольга», переделка той же «Леноры»). Этот спор являлся как бы продолжением полемики «Арзамаса» и «Беседы». И в творчестве Пушкина мы встречаем ряд баллад, в которых отразилась эволюция собственных литературных вкусов Пушкина. В 1819 г. им написана баллада «Русалка» вполне во вкусе западных баллад, с условным литературным фоном. Действовавшая в балладе русалка еще весьма сродни наядам. Еще ярче отражается подражательный стиль в балладе того же года, дошедшей до нас в черновом виде: «Там у леска, за ближнею долиной»; в ней фигурируют Эдвин и Алина и выдержан оссиановский стиль повествования. Но уже в 1822 г. Пушкин пишет балладу на историческую тему, взятую из летописи, — «Песнь о Вещем Олеге». Затем в 1825 г. он пишет балладу-сказку «Жених» на международный сказочный сюжет, которому придан вполне русский колорит.[1] Через три года он снова обращается к балладному жанру и пишет «Утопленника», в котором уже нет никаких следов литературного заимствования и где язык и стиль обнаруживают глубокое проникновение в народный быт и русский фольклор. На этом серия баллад Пушкина кончается. Примыкающий к этой серии «Гусар» 1833 г. уже не связан жанровыми признаками баллады.

В 1833 г. Пушкин подвел итоги спору о балладе в статье о Катенине: «Первым замечательным произведением г-на Катенина был перевод славной Биргеровой Леноры. Она была уже известна у нас по неверному и прелестному подражанию Жуковского, который сделал из нее то же, что Байрон в своем Манфреде сделал из Фауста: ослабил дух и формы своего образца. Катенин это чувствовал и вздумал показать нам Ленору в энергической красоте ее первобытного создания; он написал «Ольгу». Но сия простота и даже грубость выражения, сия «сволочь», заменившая «воздушную цепь теней», сия виселица вместо сельских картин, озаренных летнею луною, неприятно поразили непривычных читателей, и Гнедич взялся высказать их мнение в статье, коей несправедливость обличена была Грибоедовым». Этот приговор стилю Жуковского явился результатом большого собственного творческого пути Пушкина. Конечно, не приходится говорить о том, что эти результаты не были тождественны и с тем, что характеризовало ранние баллады Катенина.

В истории жанровой эволюции лирики Пушкина необходимо упомянуть еще один эпизод: борьбу против унылой элегии. Самым значительным эпизодом этой борьбы является статья Кюхельбекера в «Мнемозине», 1824 г. «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». Статья эта произвела большое впечатление на современников, так как затронула вопрос, едва ли не центральный для русской поэзии начала 20-х годов. Статья представляет ответ на вопрос: «выиграли ли мы, променяв оду на элегию и послание?» Восхвалив оду, Кюхельбекер ополчился на элегическое направление в русской поэзии и на подражания «однообразному Байрону». «Прочитав любую элегию Жуковского, Пушкина или Баратынского, знаешь все. — Чувств у нас уже давно нет: чувство уныния поглотило все прочие. — Все мы взапуски тоскуем о своей погибшей молодости; до бесконечности жуем и пережевываем эту тоску и наперерыв щеголяем своим малодушием в периодических изданиях. Если бы сия грусть не была просто реторической фигурою, иной, судя по нашим Чайльд-Гарольдам, едва вышедшим из пелен, мог бы подумать, что у нас на Руси поэты уже рождаются стариками. — Картины везде одни и те же: *луна*, которая — разумеется —

[1] Любопытно, что «Жених» написан строфою немецкой «Леноры». Пушкин, повидимому не без намерения, избрал стихотворный размер произведения, послужившего поводом для литературной полемики между двумя направлениями в русской балладе.

уныла и бледна, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, за которыми сто раз представляют заходящее солнце, вечернюю зарю; изредка длинные тени и привидения, что-то невидимое, что-то неведомое, пошлые иносказания, бледные, безвкусные олицетворения *Труда, Неги, Покоя, Веселия, Лени* писателя и *Скуки* читателя; в особенности же *туман:* туманы над водами, туманы над бором, туманы над полями, туман в голове сочинителя». Эта цитата резюмирует содержание статьи Кюхельбекера. В ней констатирован факт выветривания элегических мотивов в русской поэзии начала 20-х годов. Вся статья Кюхельбекера, взятая в целом, вызвала возражения Пушкина. Он собирался написать их в форме статьи, дошедшей до нас в весьма черновом виде. Часть возражений он поместил в строфы «Евгения Онегина». Для Пушкина не приемлем был призыв к оде как к единственому жанру, способному вывести лирику из тупика элегий и посланий. Однако и для Пушкина судьба элегий была решена. Около того же времени он написал:

Избавь нас, боже,
От элегических куку!

Характерно, что и другой корифей русской элегии того же времени отрекается от элегий приблизительно в то же самое время. Баратынский по поводу этой эпиграммы писал Пушкину: «Как ты отделал элегиков в своей эпиграмме! — Тут и мне достается — да и по делом; я прежде тебя спохватился и в одной ненапечатанной пьесе говорю, что стало очень приторно «Вытье жеманное поэтов наших лет».

Таким образом, элегия была изжита сама собою, и объяснять ее исчезновение из русской лирики воздействием Кюхельбекера было бы неправильно. В своей критике элегических мотивов Кюхельбекер выразил то, что уже осознали сами авторы элегий.

Но для Пушкина отказ от элегической темы связан в его личном творчестве 1820—1824 гг. с преодолением мотива отчаяния и сомнения, представленного в ряде его произведений этой поры. Уже в образе героя «Кавказского пленника» Пушкин хотел выразить «равнодушие к жизни», «преждевременную старость души». Уже в этой поэме изображение этих черт характера, несмотря на перекличку с «Чайльд-Гарольдом», носило лирический оттенок самопризнания. Элементы отрицания и сомнения присутствуют и в лирике Пушкина того времени, особенно в черновых набросках 1823 г. Итоговыми стихотворениями этого цикла являются «Демон» и «Свободы сеятель пустынный». Эти два стихотворения, сложившиеся на единой основе, вскрыли корни пушкинского сомнения и отрицания. Общественно-историческая обстановка 20-х годов, поражение революционных движений на юге Европы, крушение идеалов передовой молодежи с ее надеждой на победу, «героев», в действительности не сумевших возбудить и увлечь за собою народы, — всё это ознаменовало поворотный момент в воззрениях Пушкина и немедленно отразилось в его лирике. Создание «Демона» и «Сеятеля» уже знаменует почти полное преодоление этого временного сомнения и отрицания, овладевших им.

Стихотворение «Демон» вызвало объяснение Пушкина по поводу его замысла. Поводом этому объяснению послужила биографическая интерпретация содержания этого стихотворения (отождествление Демона с Раевским). Объяснение Пушкина писано от третьего лица: «В лучшее время жизни, сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало-помалу вечные противоречия существенности рождают в нем сомнение — чувство мучительное, но непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда надежды и лучшие поэтические предрассудки души. Недаром великий Гете называет вечного врага человечества духом отрицающим. И Пушкин не хотел ли в своем

демоне олицетворить сей дух — отрицания или сомнения и начертать в... картине влияние его на нравственность нашего века?» Это истолкование собственного произведения несколько напоминает комментарий Пушкина к характеру Пленника. И в данном случае образ, созданный Пушкиным, имел обобщающее значение и откликался на проблемы современности.

Так или иначе, но образ Демона, созданный Пушкиным в последний период его романтических лет, имел свою судьбу в русской литературе. Со стихотворением «Демон» перекликается позднейшее стихотворение «Ангел», в котором «духу отрицания и сомнения» противоставлен женственный образ «духа чистого». Эти два стихотворения определили для Лермонтова и сюжет и образы его поэмы «Демон», являющейся центральной среди прочих поэм Лермонтова. Так, лирический замысел, воспринятый другим поэтом, натолкнул его на эпическое произведение. Лермонтов развил и по-новому осмыслил в своей поэме образ, принадлежащий Пушкину.

Этот род воздействия произведений Пушкина на последующую литературу по своей природе значительно отличается от той подражательности, какую вызвал его «Кавказский пленник». Подражательность байроническим поэмам Пушкина была, в ограниченном значении, прогрессивна лишь в самые годы возникновения оригинальных поэм Пушкина; вариируя его мотивы, она способствовала усвоению последующей литературой некоторых новых начал, введенных в поэзию Пушкиным. Но по мере того как Пушкин уходил от той системы, за которой следовали его подражатели, их роль переменила свою функцию. Подражатели не содействовали развитию литературы, а задерживали ее. Особенно ясно это по отношению к подражателям Пушкина, пришедшим после его смерти. Они усвоили манеру Пушкина, замкнулись в его мотивах и превратили свою систему перелевов в канон. Всё в их произведениях напоминало Пушкина, кроме основного: неуспокоенной мысли, которая непрерывно вела Пушкина вперед. У подражателей образы и мотивы Пушкина не освобождали мысль, а сковывали ее. Поэтому естественно, что эпигонство пушкинского направления в XIX в. стало явлением реакционным, совершенно естественно, что в прогрессивных кругах литературы возникала борьба с этим эпигонством, иногда переходившая в борьбу с литературным наследием самого Пушкина. Только массовое подражание байроническим поэмам Пушкина, и то в определенные годы, было явлением подлинного продвижения русской поэзии к новым задачам и адекватным им формам. Это положение изменилось, как только закончился период байронических поэм.

Воздействие «Демона» Пушкина на «Демона» Лермонтова есть факт индивидуального восприятия образа, созданного Пушкиным, аналогичный другим случаям, когда Лермонтов развивал тему лирики или эпоса Пушкина. Подобные случаи обращения к темам и мотивам Пушкина в самых разнообразных формах (цитат, реминисценций, вариаций, так называемых «пародий», продолжений и окончаний незавершенных произведений) наблюдаются на всем протяжении русской литературы до наших дней и свидетельствуют о жизненности пушкинских произведений, составляющих одну из основных частей литературного богатства, входящего в сознание каждого грамотного и культурного русского и, в частности, в сознание каждого русского писателя. Рассматривать эти явления надо в порядке изучения индивидуального творчества каждого писателя, унаследовавшего от Пушкина тот или иной запас литературных впечатлений, отразившихся в его творчестве. Вопрос об усвоении тех или иных произведений Пушкина, тех или иных образов его лирики и поэм, вне общей системы творчества Пушкина, имеет лишь косвенное отношение к вопросу, чем обязана русская литература Пушкину в своем развитии.

Эти факты являются лишь показателями большей или меньшей популярности его отдельных стихотворений и вообще мало говорят о том, в какой степени художественные принципы пушкинского творчества обогащали русскую литературу или содействовали разрешению новых задач, поставленных перед ней временем. Репертуар реминисценций из классической литературы не всегда совпадает с фактами действительного и глубокого воздействия.

Преодоление лирических и байронических тем и мотивов в лирике Пушкина происходило параллельно с аналогичным процессом в области поэм.

За «Кавказским пленником» последовали другие поэмы того же типа. Правда, немедленно после окончания «Кавказского пленника» Пушкин пишет «Гавриилиаду», поэму, которая по своей художественной системе возвращается к антиклерикальным сатирическим поэмам Вольтера и Парни; но не «Гавриилиада» определяет дальнейшее развитие эпической манеры Пушкина. «Гавриилиада» — шутливое разрешение вопроса об антиклерикальной поэме, писанной в годы, когда русская политика правящих кругов скатывалась в направлении мистицизма самого реакционного типа, когда господствовал Голицын и подготовлялось пришествие Фотия, когда громили университеты во имя благочестия. Пушкин из естественного чувства протеста обратился к теме, уже не новой в литературе, не уклонившись далеко от литературной традиции подобных поэм.

«Гавриилиада» имела ограниченное распространение; те же отрывки из нее, которые попадали в подцензурную печать, по своему тону и характеру приближались к лирике эпохи ранних элегий. Не даром у тех, кто не знал истории возникновения поэмы, создалось впечатление, что она написана если не в лицее, то немедленно по его окончании; возникла даже легенда, что «Гавриилиада» была причиной высылки Пушкина на юг: настолько и в стилистическом отношении и по ее подражательности эта поэма близка к более ранним произведениям Пушкина.

Подлинным развитием того нового, что дал «Кавказский пленник», является эпический замысел, который отразился во фрагментарных «Братьях разбойниках» и который в дальнейшем развитии послужил основой «Бахчисарайскому фонтану». Несмотря на общие сюжетные корни, эти две поэмы сильно отличаются друг от друга. В «Братьях разбойниках» Пушкин сделал попытку преодолеть условно возвышенный стиль байронических поэм. Для этого он обратился к фольклору и к разбойничьему сюжету. Как показывает письмо Пушкина к Бестужеву, он придавал большое значение «отечественным звукам: харчевня, кнут, острог» и вообще слогу, который шел наперекор с жеманным стилем тогдашней словесности, апеллировавшей к воображаемым «прекрасным читательницам». Однако борьба с жеманностью, которую Пушкин продолжал до последних лет своей жизни, получила здесь еще формы типично байронические.

«Бахчисарайский фонтан», как отметил и сам Пушкин, «отзывается чтением Байрона» и, несмотря на зрелость слога, не имеет достоинств других южных поэм. Попытка воспользоваться легендой о Потоцкой для изображения конфликта от столкновения двух культур лишила поэму идеологической остроты. Женские образы поэмы литературны, обстановка — декоративна. Подобно «Разбойникам», и «Бахчисарайский фонтан» вызвал подражания, но они не имели такого значения, как подражания «Кавказскому пленнику».

Существенно новым этапом в области романтической поэмы являются «Цыганы». Они писались одновременно с началом «Евгения Онегина», однако стилистически принадлежат еще романтическому периоду «южных поэм». «Цыганы», подобно «Кавказскому пленнику», — поэма идеологи-

ческая. И здесь дан конфликт двух культур, и здесь центральным образом является «скиталец», отрекшийся от европейской культуры, но по существу с этой культурой связанный. Если тип «героя времени», «лишнего человека» был слегка намечен Пушкиным еще в образе Кавказского пленника, то именно здесь, в «Цыганах», он получил уже достаточно полное выражение. Алеко на ряду с Онегиным является предшественником излюбленных героев русских романов XIX в. Но здесь этот образ еще крепко связан с предшествующей литературной традицией, отразившейся в произведениях Констана, Шатобриана, Сенанкура, Байрона. Байронический руссоизм нашел в этой поэме наиболее полное и углубленное выражение. Поэма является переходной стадией от чистого романтизма к периоду, ознаменованному созданием «Евгения Онегина». Стиль Пушкина достиг в поэме полной своей зрелости, описательные моменты отличаются конкретностью и экспрессивностью, действие драматизировано. Это было последнее произведение, получившее полное признание современников. Им замыкается период безусловного господства Пушкина над литературой его времени.

Для многих современников Пушкина он навсегда остался романтическим поэтом. Дальнейший его творческий путь представлялся уже неясным и непонятным. Еще некоторое время появление в печати новых произведений Пушкина сопровождалось успехом у читателей, заставлявшим и критиков давать неопределенно благожелательные отзывы. Но уже чаще и чаще стали раздаваться голоса отрицания. К 1830 г. это отрицание стало обычным. Вместе с тем и успех его произведений у публики перестал оставаться бесспорным и неизменным. Если «Онегин» и вызывал подражания, они уже не имели того значения, как подражания южным поэмам. Наконец, в 30-х годах стали обычны явления соревнования с Пушкиным, соревнования, по существу враждебного Пушкину и его направлению. За Пушкиным признавалось лишь техническое превосходство и отрицалась сила его мысли. Произведения его относились к разряду безделок, которые ценились ниже произведений продолжателей романтической линии литературы, насыщенных общими местами модных идеологий. Эта полоса огульного отрицания Пушкина (исключение, конечно, составляет оценка Пушкина Белинским) продолжается почти до самой его смерти.

А между тем именно в это время происходило подлинное созревание творческих сил Пушкина; именно в эти годы он создает те произведения, которые оказали решительное влияние на всё дальнейшее развитие русской литературы и наложили на нее особенную печать, придавшую русской литературе ее самобытный народный характер.

Последним годом «южного» романтического периода в творчестве Пушкина был 1824 г. К этому году относятся два капитальных стихотворных произведения: «Разговор книгопродавца с поэтом», вскоре напечатанный в качестве предисловия к «Евгению Онегину», и «Подражания Корану».

«Разговор» является лирическим итогом романтических настроений Пушкина. Повидимому, образцом для него послужили стихи Гете — его Vorspiel к Фаусту.[1] Вслед за Гете Пушкин трактует в своем «Раз-

[1] Интерес Пушкина к Гете именно в 1824 г. имеет источником, во-первых, то, что Пушкин как поклонник Байрона, убедившись, что Байрон многим обязан произведениям Гете, естественно обратился к первоисточнику и признал его превосходство. Это отразилось в критических заметках Пушкина; с другой стороны, увлеченный образом Демона, Пушкин обратился к образцам мировой литературы, где этот образ трактуется; отсюда его интерес к романам типа «Мельмот скиталец», «Аду» Данте и к «Фаусту» Гете; в 1825 г. он пишет «Сцену из Фауста». Пролог к «Фаусту» в подлиннике был ему известен раньше: стих из него он выбрал эпиграфом к «Кавказскому пленнику» и к «Тавриде» 1822 г.

говоре» тему о предназначении поэта и проблему «поэт и толпа», послужившую темой стихотворения «Чернь» 1828 г., связанного преемственно с «Разговором». Пушкин вложил в «Разговор» элегические мотивы «утаенной любви», сопроводив их монологом поэта о высоком вдохновении.

«Разговор» как лирическая форма для трактовки подобных тем вошел в русскую литературу. К 1840 г. относится «Журналист, читатель и писатель» Лермонтова. И здесь в разговорной форме дается декларация поэта о вдохновении, о назначении писателя, об отношении к нему «толпы неблагодарной» и т. д. Дается это на фоне намеков на литературную ситуацию тех лет, когда это было писано (в словах читателя и журналиста). Некоторые характеристики явно напоминают пушкинские.

За Пушкиным и Лермонтовым по тому же пути пошли и другие поэты. Среди них особое место занимает стихотворение Некрасова «Поэт и гражданин» 1856 г. Зависимость этого стихотворения от Пушкина обнажена включенными в диалог цитатами из «Черни» и упоминаниями имени Пушкина. Но взаимоотношение участников разговора иное: ведущая роль принадлежит уже не поэту, а гражданину, провозгласившему:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан...

«Подражания Корану» — последняя дань восточным темам в поэзии Пушкина. В этих подражаниях Пушкин стремился передать восточный колорит, исходя из такого документа, как Коран. До тех пор этот восточный колорит воспроизводился им сквозь условно романтические мотивы Байрона. В своем стремлении к объективизму Пушкин обращается к подлинным источникам религиозно-поэтических представлений Востока. «Подражания Корану», несмотря на их успех в момент их появления, заняли положение «второстепенных» произведений среди его сочинений. Однако и они послужили стимулом для создания новых произведений у его наследников. Самым значительным из таких произведений, возникших на основании «Подражаний Корану», являются «Три пальмы» Лермонтова. Пушкинское «подражание» «И путник усталый на бога роптал» определило и внешнюю форму и мотивы лермонтовского стихотворения. Избранная Пушкиным форма занимает исключительное положение в его собственных произведениях; редкой она является и вообще в истории русской поэзии. Стихотворение написано строфами по шесть стихов, писанных четырехстопным амфибрахием. Стихи рифмуются попарно: первая и последняя пара — мужского окончания, средняя — женского. Эту прихотливую форму сохранил Лермонтов. Он воспроизвел пейзаж и пустыни и одинокого зеленого уголка на ней. Отразилась на стихах Лермонтова и фразеология Пушкина. Например, от стиха Пушкина

И путник усталый на бога роптал

произошли два стиха Лермонтова:

Но странник усталый из чуждой земли...
И стали три пальмы на бога роптать...

Собственно говоря, и сюжет стихов является отдаленной вариацией пушкинского.

Но не только это подражание обратило на себя внимание Лермонтова. Зачин первого подражания отразился на клятве Демона.

У Пушкина:

Клянусь четой и нечетой,
Клянусь мечем и правой битвой,
Клянуся утренней звездой,
Клянусь вечернею молитвой...

В «Демоне»:

Клянусь я первым днем творенья
Клянусь его последним днем,
Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством...

Всё это были романтические отголоски последних романтических произведений Пушкина.

Условной датой нового периода в творчестве Пушкина можно назвать 1825 год. Эта дата приблизительно совпадает с переездом Пушкина с юга в северную деревенскую обстановку Михайловского. В плане лирики Пушкина эта дата характеризуется окончательным преодолением мотивов романтического скептицизма, сомнения и отрицания. Центральным образом на смену Кавказскому пленнику и Алеко приходит Евгений Онегин, уже лишенный романтического ореола. Условная обстановка южной экзотики уступает место русскому пейзажу.

Мотивы северной природы так же характерны для новой манеры Пушкина, как картины юга — для романтических его произведений. Не даром в «Путешествии Онегина» тема Крыма вызвала у Пушкина немедленно характеристику стиля его ранней поэзии в резком ее противоречии с художественной системой поздних лет. И реализм, как художественный принцип, определивший дальнейшее творчество Пушкина, трудно отделить от конкретного содержания его произведений этого периода. Так, самый русский пейзаж, мастером которого стал Пушкин в эти годы, кажется как бы неотъемлемой чертой его реалистической манеры. Русский сюжет является отличительным элементом реалистической системы Пушкина. Конечно, новая манера, новое направление в его творчестве шире конкретных сюжетов, но нельзя отрицать и того, что манера эта создалась в процессе трактовки подобных сюжетов и предпосылкой для новой художественной системы стало привычное соотношение между непосредственными впечатлениями и творческой фантазией. С другой стороны, в своих сюжетах, не связанных с Россией, Пушкин в какой-то мере меняет свою манеру.

Центральными произведениями 1825 г. в области лирики являются «Андрей Шенье» и «19 октября». Первое стихотворение, примыкающее к роду исторических элегий, отчасти напоминает послание «К Овидию». В основе стихотворения лежит сближение собственной судьбы с судьбой поэта прошлых времен. Но из обстановки античной древности мы переносимся в близкие годы французской революции. Аллегоризм замысла гораздо более прикрыт, и элегия имеет характер и объективного повествования. Однако аналогии возникали сами собой.

По существу, подобное пользование историческими примерами относится к раннему периоду исторического сознания Пушкина. Для эпохи позднего классицизма перелицовка исторических событий на манер современных типична. Так называемые «применения» состояли в том, что под именем героев древности (обычно из античной истории) выводились лица современности, причем исторический элемент служил лишь прозрачным прикрытием истинного замысла автора. Пушкин никогда не доходил в этом до крайностей французских классиков (преимущественно трагиков). Накладывая на исторический образ современные ассоциации и тем придавая ему аллегорический смысл, Пушкин из соображений художественной правды не забывал о верности исторического изображения намеченного образа и взятой эпохи; но это было не более как художественным коррективом к аллегорическому использованию исторических образов и эпизодов. Таково именно положение с историческим сюжетом «Андрея Шенье». Но в том же 1825 г. отношение Пушкина к историческим сюжетам претерпело серьезное изменение. Его работа над «Борисом Годуно-

вым» ознаменовывает новый этап историзма, другой пример которого мы встретим в «Полтаве». Исторические события начинают возникать в художественном воображении Пушкина в их подлинности. Их значительность в их исторической подлинности; идея исторического круговорота еще оставляет место для сопоставления их с современностью, но лишь в качестве отдаленной параллели и подобия исторической проблематики. Мышление историческими параллелями и аналогиями перестает быть орудием аллегорических «применений», но оно набрасывает свой свет на самое понимание исторических событий, как бы проверяемых опытом настоящего.

Другое стихотворение — «19 октября» — характернее для новой стадии поэтического сознания Пушкина. В нем уже совершенно отсутствует элемент аллегоризма. Это стихотворение перекликается с лицейскими «Пирующими студентами». Тот же перечень товарищей, те же стихотворные портреты их. Но богатство ассоциаций изменило существо дела. В «Пирующих студентах» еще не было никакой жизненной перспективы; характеристики товарищей переходили в карикатурные эпиграммы. В «19 октября» 1825 г. перед нами проходит вся жизнь Пушкина. Точно так же характеристики друзей переходят в изображение судеб целого поколения. Типична для пушкинских стихотворений заключительная проекция в будущее. Наконец, исключительна по краткости и выразительности обрисовка пейзажа в начальных строках стихотворения, ставших классическим образцом пейзажной экспозиции. Единым фоном движения лирического сюжета является психологическая автохарактеристика, то «лирическое волнение», о котором писал Пушкин позднее в своей «Осени» и которое характерно именно для осенних произведений поэта.

Любопытно, что и в 1825 г. еще встречаются произведения условно литературного порядка, как, например, «Буря», где дан весь репертуар воображаемых пейзажных деталей, окружающих «деву»: скалы, волны, молния, ветер и летучее покрывало. Это всё еще дань прошлому. Но одновременно мы имеем такие зарисовки русского пейзажа, как «Зимний вечер», характерный образец пушкинской лирики этого периода.

Год завершился созданием «Графа Нулина», иронической повести, дополняющей зарисовки помещечьего быта, данные в «Евгении Онегине». Эта повесть явилась вызывом по адресу чопорной критики, нормами вкуса которой являлись абстрактные «прекрасные читательницы». «Граф Нулин» был решающим произведением в борьбе Пушкина против жеманства и условности языка и сюжета. «Графом Нулиным» Пушкин продолжал то, что он начал «Братьями разбойниками», но уже не в плане романтической поэмы, а в форме «фламандской картины» русской помещичьей деревни. Знаменателен пейзаж, сменяющий романтическую луну, освещающую покрывало девы:

Кругом мальчишки хохотали;
Меж тем печально под окном
Индейки с криком выступали
Вослед за мокрым петухом;
Три утки полоскались в луже;
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор;
Погода становилась хуже:
Казалось, снег идти хотел.

Критика встретила «Графа Нулина» суровым осуждением, проявив по этому случаю «смешную стыдливость, жеманство и чопорность деревенской дьячихи, пришедшей в гости к петербургской барыне» (Замечания Пушкина о критиках «Графа Нулина»). А между тем эта поэма стала

как бы типовой формой повести о русской помещичьей жизни. Достаточно привести хотя бы описание приезда Чичикова в Маниловку, чтобы распознать сквозь гиперболизованный стиль Гоголя те же элементы деревенского пейзажа, что и в «Графе Нулине»: «Вид оживляли две бабы, которые, картинно подобравши платья и подтыкавшись со всех сторон, брели по колени в пруде, влача за два деревянные кляча изорванный бредень, где видны были два запутавшиеся рака и блестела попавшаяся плотва; бабы, казалось, были между собою в ссоре, за что-то перебранивались. Поодаль в стороне темнел каким-то скучно-синеватым цветом сосновый лес. Даже самая погода весьма кстати прислужилась: день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светлосерого цвета,— какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат, этого впрочем мирного войска, но отчасти нетрезвого по воскресным дням. Для пополнения картины не было недостатка в петухе, предвозвестнике переменчивой погоды, который, несмотря на то, что голова продолблена была до самого мозгу носами других петухов по известным делам волокитства, горланил очень громко и даже похлопывал крыльями, обдерганными как старые рогожки». Так со стилистическими вариациями создавался канон провинциального пейзажа — рамка повествования о провинциальном быте. То, что критика 20-х годов считала «низким», оказалось жизненным и характеристичным.

Пребывание Пушкина в псковской деревне обострило его интерес к фольклору. Мотивы народных песен появляются у него в 1826 г. в цикле «Песен о Стеньке Разине». Среди своих современников Пушкин был настоящим знатоком русской песни и сказки. Он был собирателем русских песен и проектировал издание сборника с историческим предисловием. Обращение Пушкина к фольклору принципиально другое, чем довольно обычные фольклорные мотивы у его современников и предшественников. «Русские песни» входили в репертуар дворянских кругов XVIII в., но преимущественно в форме сентиментального романса, в приближении к которому и состояла обычная переделка подлинных песен (Нелединский-Мелецкий, Мерзляков, Дельвиг). В лицее Пушкин в том же духе писал «Казака». В 20-х годах отношение к фольклору меняется. Пушкина привлекает его подлинность. В своих имитациях он старается сохранить дух народной песни, отказываясь от приближения ее к романсному стилю городского мещанского фольклора. Область фольклора является для Пушкина в эти годы равноправной областью литературы наравне со всеми формами мировой «книжной» литературы. Именно в эти годы Пушкина привлекают образцы мировой литературы самого различного характера, различных стран и эпох. Среди этих образцов произведения народные или близкие к народным источникам обращают на себя усиленное его внимание. Этот интерес не покидал Пушкина на протяжении всей его жизни.

И несмотря на то, что Пушкин был далеко не первым русским писателем, который вводил фольклорные мотивы в свое творчество, собственно только в творчестве Пушкина 20-х годов мы впервые видим тот поворот в отношении к фольклору, который отделяет нашу литературу XIX в. от предшествующей: после опытов второй половины 20-х гг. для самого Пушкина был уже невозможен возврат к произведениям типа «Руслана и Людмилы», характерного для предшествующего периода обращения к народным сказочным мотивам. Переделки русских сюжетов в духе Ариосто, Виланда и Вольтера отходят в прошлое. Романсы типа «Стонет сизый голубочек» уже перестают восприниматься как народные.

Уже указывалось, что народные мотивы в стихах Пушкина не прошли бесследно для Некрасова. В частности, Некрасов непосредственно отправ-

лялся от одного чернового наброска Пушкина «Сват Иван — как пить мы станем». Стихи Пушкин сопроводил рисунком, описанным Анненковым при первой публикации стихотворения в 1855 г. (позднее этот рисунок неоднократно воспроизводился). Отправляясь от стихов и от рисунка, Некрасов написал «Сват и жених» (1866) с пометкой «в кабаке за полуштофом»:

Нутко! Марья у Зиновья,
У Никитишны Прасковья,
Степанида у Петра —
Все невесты, всем пора!

Эти стихи находятся в прямой зависимости от пушкинских:

Сват Иван, как пить мы станем,
Непременно уж помянем
Трех Матрен, Луку с Петром,
Да Пахомовну потом...

Общий ход стихотворения с системой повторений, тон речи, перечни имен — всё свидетельствует о непосредственной близости Некрасова к данному стихотворению Пушкина. А то, что стихи Пушкина запомнились Некрасову, доказывает одно место из четвертой части поэмы «Кому на Руси жить хорошо» — «Пир на весь мир». Здесь в солдатской песне читаем:

Только трех Матрен
Да Луку с Петром
Помяну добром...

Таким образом зависимость некрасовских стихов от пушкинских несомненна.[1]

Насыщенность стихотворений Некрасова фольклорными мотивами во многом определяет колорит его поэзии. На этом пути Некрасов имел своим предшественником Пушкина.

Между тем в свое время эта струя пушкинского творчества осталась незамеченной и неоцененной. Ни его сказки ни «Песни западных славян» не получили никакого признания.[2] Современники, ожидавшие от Пушкина «возвышенных предметов», указывали ему на другие темы и другие мотивы; но Пушкин не хотел итти по указанным путям, твердо зная, что будущее принадлежит ему.

Литературное одиночество выдвинуло перед Пушкиным новую тему. Стихотворения, посвященные этой теме, послужили предметом ожесточенных споров на протяжении века. Они были сразу встречены враждебно теми, против кого они были направлены. Это «Поэт», «Чернь», «Поэту» и отрывки из «Езерского», посвященные вопросу о праве поэта на выбор темы. На основании этих стихотворений была произвольно построена целая эстетическая теория, которая то утверждалась теми, кто причислял себя без особого на то права к последователям Пушкина, то победоносно уничтожалась (заодно со всем творчеством Пушкина) его противниками (в частности, в известных статьях Писарева, знаменующих крайний этап борьбы с пушкинским «эстетизмом»). Между тем теперь уже всем ясно без всяких споров, что эта теория в ее универсальности никогда не являлась выражением подлинной эстетики Пушкина. Направленная против оппортунистического утилитаризма и дидактизма в поэзии, «Чернь»

[1] См. об этом подробнее в статье К. Шимкевича «Пушкин и Некрасов», в сб. «Пушкин в мировой литературе», 1926, стр. 342—344, и примеч. К. Чуковского к стихотв. «Сват и жених» в соч. Некрасова в одном томе, 1934, стр. 519.

[2] Редким случаем отражения «Песен» Пушкина в позднейшей литературе является «Морская царевна» Лермонтова (ср. «Яныш Королевич»).

Пушкина отнюдь не звала поэта в заоблачные высоты, прочь от современности и от судеб человечества, в область какого-то плохо определимого «искусства для искусства». Протестуя против тех требований, которые Пушкин не считал себя обязанным выполнять и не хотел выполнять, он отнюдь не уклонялся от права и обязанности отвечать на запросы времени и откликаться на голоса современности. Впрочем, на эти обвинения Пушкин ответил своим стихотворением «Эхо» (1831), а еще более всей своей поэтической деятельностью.

В тот же год, когда написана была «Чернь», Пушкиным создана была новая поэма «Полтава». Это был прямой отклик на современность. «Полтава» является поэмой не только исторической, но и политической. Фигура Петра становится для Пушкина символической еще с 1826 г., со времени известных «Стансов». В эпоху создания «Полтавы» Пушкин пользовался историческим сюжетом в художественном произведении еще так же, как и в «Борисе Годунове». Исторические факты были уже не аллегорией и не иносказанием, но получали они свою остроту и значительность в силу аналогий с современностью. Эпоха Петра, которую Пушкин рассматривал как эпоху революционную, была для него определяющей для новой истории России. Но важность и значительность этой эпохи состояла в том, что Россия, как рисовалось в его чаяниях, подходила к разрешению новых задач, требовавших ломки такой же по размаху и решительности, какова была ломка петровского времени. Война, которую вела Россия в 1828 г., заставила избрать в качестве сюжета для поэмы центральный военный эпизод петровского времени. Этот эпизод получал смысл в силу его тесной связи с судьбами петровского дела, с реформационной ломкой старой России.

Еще декабристы влагали в восточную политику России в 20-е годы определенный политический смысл. Политическая идейность военной борьбы — вот что было центральным условием нашего движения на восток. Именно эта идея положена в основу «Полтавы».

Во многих отношениях эта поэма является последней в серии поэм 20-х годов. В ней еще имеются следы байронической структуры поэмы. Но уже многое ее отличает от системы романтизма. Основное — это историзм, превращающий поэму в национальную эпопею. В поэме синтезированы разные художественные стили начиная с классического, примененного к описанию полтавского сражения. В ней же Пушкин делает попытку разрушить границы поэтических родов, подобно тому как в лирике он разрушил границы жанров, а «Евгением Онегиным» дал образец разрешения в стихах проблем, ставившихся перед прозаическим романом. Подобно «Цыганам», «Полтава» дает в своем составе ряд драматизированных эпизодов (впоследствии облегчивших переработку поэмы в оперную канву). Так, сцена в темнице и диалог о «кладах» построены на шекспировском приеме многозначности терминов в диалогах.

Однако синтеза эпического и драматического рода Пушкин не дал, и для него драматургия осталась особой областью словесного искусства. Ставя себе задачей изображение судеб народа и судеб человека, Пушкин именно в драматических замыслах этого времени (отчасти осуществленных в 1830 г.) поставил задачей изображение человека в его психологической диалектике. Эти опыты 1830 г. остались изолированными в его творчестве: он не успел перенести выработанные им методы психологической обрисовки характеров в свои поэмы и в свою прозу. Это было им завещано русской прозе XIX в.

«Полтава» не нашла достойных подражателей и последователей ни при жизни Пушкина ни после его смерти. Впрочем, скоро и для него эта поэма стала пройденной ступенью эпического искусства.

3

Следующим рубежом в творчестве Пушкина был 1830 год, когда в Болдинскую осень он окончил «Евгения Онегина» и завершил серию замыслов, относящихся ко второй половине 20-х годов. Этот год, богатый событиями на Западе и в России, заставил Пушкина подвести итоги прошлому и открыть новую страницу своего творчества.

Еще до Болдинской осени Пушкин написал свое послание «К Вельможе», которое, подобно другим его произведениям этого времени, явилось предметом журнального глумления и пародий. Между тем это едва ли не значительнейшее стихотворение последнего периода творчества Пушкина. Когда Пушкин писал его, он вступил на новый для него путь историка. В это время во Франции уже подготовлялась июльская революция (послание написано в апреле, т. е. за три месяца до революционного разрешения событий). Социальная борьба на Западе вспыхнула с новой силой. Все узлы событий вели к революции 1789 г., и внимание Пушкина с особенной остротой направлено было туда же. Именно в эти дни, повидимому, Пушкин перечитывал исторические обзоры событий Французской революции и мемуары ее участников. Вскоре после июльских дней в результате своих чтений и раздумий Пушкин задумал писать историю французской революции. Замысел этот остался неосуществленным, но оставил след на произведениях его этих лет.

Послание «К Вельможе» — это обзор европейских событий, связанных с историческим кризисом Французской революции. Обзор начинается издали — с идеологической подготовки революционных событий. Образ Вольтера открывает галлерею исторических картин. Вслед за тем дано изображение «старого порядка» в краткой характеристике двора Марии Антуанетты, уже осужденной историей на гибель.

Там ликовало всё, Армида молодая,
К веселью, роскоши знак первый подавая,
Резвилась, ветреным двором окружена.
Ты помнишь Трианон и шумные забавы?

Картины предреволюционного мира дополняются изображением энциклопедистов, политической характеристикой «гражданственности новой» английских учреждений и портретом Бомарше, с именем которого связываются первые признаки надвигавшейся революции:

Всё изменилося. Ты видел вихорь бури,
Падение всего, союз ума и фурий,
Свободой грозною воздвинутый закон,
Под гильотиною Версаль и Трианон,
И мрачным ужасом смененные забавы.

Так, от узлового события — революции — обзор доводит нас до современности. В послании «К Вельможе» дана Пушкиным схема исторической хроники. Историческое сознание, диктовавшее Пушкину эту хронику, уже не то, какое обусловило создание «Бориса Годунова» и «Полтавы». К прошлому Пушкин обращается не за аналогиями или уроками. В прошлом он видит ключ к настоящему, его истоки, понимание которых дает право расценивать настоящее. Прошлое не противостоит настоящему, оно в нем присутствует: настоящее — итог прошлого, ступень в движении к будущему. Новое историческое сознание сформулировалось у Пушкина под непосредственным впечатлением от событий мировой жизни и знакомства с произведениями новой исторической школы во Франции. Оно толкнуло Пушкина на пути непосредственных исторических

изучений, к работе над Пугачевым и над Петром. Это последний этап его историзма.

В этот же год Пушкин предпринял еще более острую историческую хронику, воплощенную в начальных строфах десятой главы «Евгения Онегина». Эти строфы постигла особая судьба. Уничтоженные Пушкиным, они дошли до нас в обрывках, не полностью дешифрованных. Они были неизвестны на протяжении почти века. Впервые они появились в печати в 1910 г. Несмотря на фрагментарность опубликованных отрывков, они были приняты как живое литературное явление.

В эти же годы А. Блок работал над исторической хроникой «Возмездие». Можно думать, что десятая глава не прошла бесследно для поэмы Блока. Как и в пушкинском замысле, темы «Возмездия» говорят о войне, революционном брожении, подготовке к революции и о самих революционных событиях. Манера пушкинских характеристик была воспринята Блоком. Так, к начальным строкам десятой главы восходят вступительные стихи второй главы «Возмездия»:

В те годы дальние, глухие,
В сердцах царили сон и мгла:
Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла...

Ср. пушкинские стихи:

Властитель слабый и лукавый,
Плешивый щеголь, враг труда,
Нечаянно пригретый славой,
Над нами царствовал тогда...

Так, система исторической хроники Пушкина воскресла через век, перед лицом новых революционных движений, исторически связанных с революционными движениями пушкинского времени. Этот синтез истории и поэзии ведет свое начало от Пушкина.

Историческая хроника с сатирической окраской явилась для Пушкина в 1830 г. сюжетом еще одного произведения: на пасквили Булгарина он ответил «Моей родословной», где соединил историю своего рода с эпизодами из истории других родов, представители которых, по слову Лермонтова, «жадною толпой стоящие у трона», составили командующую верхушку русской государственности.

Крупнейшим стихотворным произведением 1830 г., не считая маленьких трагедий, была стихотворная повесть «Домик в Коломне». Отправляясь от английских повестей в октавах, Пушкин создал новый род шутливых повестей. «Домик в Коломне» гармонирует с «Повестями Белкина», писанными в то же время. Это рассказ о малых людях, о петербургском захолустье, первое звено в «городских» темах Пушкина. В «Домике в Коломне» — зерно «Медного всадника», где те же мелкие петербургские герои даны в рамке исторических событий. От «Домика в Коломне» в такой же степени, как и от «Повестей Белкина», ведет начало наша «натуральная школа», которая через «Шинель» Гоголя и «Бедных людей» Достоевского привела русскую литературу к социальному роману середины XIX в.

«Домик в Коломне» не был признан современной Пушкину критикой. П. В. Анненков писал о повести Пушкина: «Когда в сокращенном виде напечатана она была в Новоселье 1833 г., то почти всеми принята была за признак конечного падения нашего поэта. Даже в обществах старались не упоминать об ней в присутствии автора, щадя его самолюбие и покрывая снисхождением печальный факт преждевременной потери таланта» («Материалы», 1855). Между тем прошло несколько лет, и «Домик в Коломне» стал вызывать одно за другим подражания. Быть

может ни одна из поэм Пушкина не отразилась так в русской литературе, как «Домик в Коломне».

Одним из первых вступил на путь шутливой поэмы в стиле «Домика в Коломне» Лермонтов. Отличительными чертами пушкинской повести являлись следующие элементы: во-первых, особый стиль рассказа, неразрывно связанный со стихом (пятистопным ямбом); избранный Пушкиным размер лучше всего передает характер монологического повествования. Лицо рассказчика неизменно чувствуется в повести. Его присутствие чувствуется в литературных отступлениях и в полемическом введении, в автобиографических признаниях, в комическом эпилоге. Рассказчик в «Домике в Коломне» уже не абстрактный поэт романтических поэм: это конкретная личность, одаренная не только лирическими чувствованьями, но и реальной биографией (см. строфы X—XII); при этом биографические черты имеют бытовой характер. Рассказчик сливается с личностью А. С. Пушкина, но не до конца: читатель может подозревать в образе рассказчика разновидность И. П. Белкина; подобное подозрение исключалось в биографических строфах «Евгения Онегина» (хотя в романе были явно вымышленные сведения о знакомстве автора с героем); секрет этого неполного слияния образа рассказчика с реальной личностью автора — в шутливо-ироническом тоне, скрывающем за собой какое-то лукавство, не исключающее, впрочем, и сентиментально-лирических излияний.

Этот стиль повествования гармонирует и с предметом повествования. Объектом повести является мещанский быт, малые люди. Бытовая зарисовка, портретные характеристики явно доминируют над анекдотическим сюжетом. Сюжет дан нарочито пустяковый, потому что не в нем дело: дело в новом материале поэзии, в самих людях, в избранном быте, в социальной обстановке рассказа.

Лермонтов усвоил не все элементы пушкинской повести. Тем не менее связь его неоконченных поэм 1839 г. «Сашки» и «Сказки для детей» с «Домиком в Коломне» несомненна. Б. М. Эйхенбаум писал про «Казначейшу» и «Сашку»: «Обе поэмы Лермонтова не были новостью после пушкинских «Графа Нулина» и «Домика в Коломне». Наоборот — это было уже завершение комической поэмы» («Лермонтов», 1924, стр. 125). О «Сказке для детей» он же говорит: «Лермонтов избрал октавный жанр свободной сатирической поэмы, с непринужденными автобиографическими отступлениями типа «Домика в Коломне» Пушкина, — жанр, в котором принципиально важен не столько самый материал, сколько декларативный, хотя и шутливый отход от прежнего материала».[1]

Следует различать отражение «Домика в Коломне» на «Казначейше» от его отражения на двух других произведениях. Существенным отличием «Казначейши» от них является стих и, следовательно, тон. То, что «Казначейша» писана размером «Евгения Онегина» (и содержит много фразеологических заимствований оттуда), подчинило ее стилю сатирических строф «Онегина», а может быть в еще большей степени — тону «Графа Нулина». Тон «Казначейши» — скептический тон стороннего сатирика-наблюдателя — резко отличается от шутливого лиризма «Домика в Коломне». Если некоторое влияние «Домик в Коломне» и оказал на «Казначейшу», то общая система произведения определена другой литературной традицией.

Другое дело «Сашка» и «Сказка для детей» — два произведения, взаимно связанные в творчестве Лермонтова. Здесь сходство стиха (рифмованный бесцезурный пятистопный ямб) и некоторое подобие строф (октава и изобретенная Лермонтовым строфа в 11 стихов, имеющая сходство с октавой по наличию тройной рифмы и по замыкающему дву-

[1] М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч. «Academia», 1935, т. III, стр. 618.

стишию) создали предпосылку для общего тона и стиля. Здесь сатирический тон умерен лиризмом отдельных мест (особенно в «Сказке для детей»), близость рассказчика обнажается введениями и отступлениями, хотя и не такими обширными, как в «Домике в Коломне», но нарочито подчеркнутыми:

Наш век смешон и жалок — всё пиши
Ему про казни, цепи да изгнанья,
Про темные волнения души,
И только слышишь муки да страданья.

Или далее:

Будь терпелив, читатель милый мой!
Кто б ни был ты: внук Евы иль Адама,
Разумник ли, шалун ли молодой, —
Картина будет; это — только рама!

И, наконец, во вступлении ко второй главе мотивируется отказ от предисловия, вызываемого природой повествования:

Я не хочу, как многие из нас,
Испытывать читателей терпенье,
И потому примусь за свой рассказ
Без предисловий...

Влияние «Домика в Коломне» сказывается и в ряде заимствований и реминисценций. Так, Лермонтов воспользовался именами героинь «Домика в Коломне» — Параши и Маврушки. Некоторые стихи звучат, как цитаты.

Однако сатирический тон Лермонтова ведет начало не только от «Домика в Коломне». Самый тип развернутого романа с биографиями героев ведет нас к источникам иного рода; кроме «Евгения Онегина» возможно и непосредственное влияние «Дона Жуана» Байрона и несомненно влияние его «Беппо». Кроме того, материал произведения ведет нас прямо к «Опасному соседу» В. Л. Пушкина и к «Сашке» Полежаева. Из первого, кроме обстановки окраинного московского домика (и точного топографически описания поездки туда), заимствовано и имя Варюшки; из второго, названного в самом тексте в строфе XXXIII, заимствовано самое название поэмы и имя героя.

Наконец, дважды указал Лермонтов еще один источник:

Вы знаете, для музы и поэта,
Как для хромого беса, каждый дом
Имеет вход особый...
Ловлю прыгунью рифму и потея
В досаде призываю Асмодея...

Асмодей и есть хромой бес, имеющий вход в каждый дом; это персонаж романа Лесажа «Хромой бес».

Итак, «Сашка» Лермонтова — явление сложное, в котором доля «Домика в Коломне» велика. Но поэма эта, впервые напечатанная в 60-х годах, не оказала заметного влияния на дальнейшую литературу. Совершенно иначе обстоит дело со «Сказкой для детей». Этот отрывок, появившийся в печати уже в 1842 г., имеет много общего с «Сашкой» (внешняя форма, отдельные стихи), однако по существу это произведение другого стиля. В самом сюжете отсутствует грубый натурализм «Сашки». Повесть укладывается в рамки светского рассказа с психологическим заданием. Зависимость от «Домика в Коломне» несомненна. Повесть начинается таким же литературным рассуждением на темы, аналогичные поднятым в «Домике в Коломне». Ироническое повествование переходит часто в чистый лиризм. Имеются и текстуальные заимствования из «Домика в Коломне».

По стопам Лермонтова пошли и другие подражатели «Домика в Коломне». Любопытно, что для дальнейшей литературы обыкновенно влияние «Домика в Коломне» скрещивается с влиянием «Сказки для детей». Эти два произведения, из которых второе создано под прямым воздействием первого, определили вместе стиль стихотворной повести, в которой воспринималась пришедшими позднее поэтами вся пушкинская традиция. Обычно избирая как рамку стиль и форму «Домика в Коломне», поэты переносили в эту же рамку и материал, черпавшийся из «Евгения Онегина» и из других произведений Пушкина. Своим «Домиком в Коломне» Пушкин дал такое решение стихотворного повествования, которое оказалось нужным для поэтов, писавших в период господства «натуральной школы».

В тот же год, когда была напечатана «Сказка для детей», появилась поэма Фета «Талисман»; рецензент «Москвитянина» писал о ней в 1850 г.: «Талисман — что-то вроде отрывка из повести, написанного прекрасными октавами, но жаль, что каждая из них слишком живо напоминает две вещи, и без того не забытые: «Четырехстопный ямб мне надоел...» и местами «Сказку для детей», отчего, разумеется, произведение Фета много теряет». Эту зависимость от образцов чувствовал и Фет, начавший повесть словами:

Октавами и повесть, признаюсь!
И, полноте, ну что я за писатель?
У нас беда — и, право, я боюсь,
Так, ни за что, услышишь: подражатель!
А по размеру, я на вас сошлюсь,
И вы нередко судите, читатель.
Но что же делать? Видно, так и быть:
Бояться волка — в лес нельзя ходить,

Однако повесть Фета, как она ни слаба, похожа на пушкинскую не только «по размеру», несмотря на всё желание автора отойти подальше от образца. Так, типичную для повестей этого рода городскую обстановку он, по «Онегину», заменил деревенской. Но характерно, что это основное свое отступление от нормы здесь же пришлось мотивировать, настолько «городским» являлся род, созданный Пушкиным:

Вы знаете, деревню я люблю
И зимний быт. Плохой я горожанин.
Я этой жизни душной не терплю
И повестью напомню образ Танин,
Сугробами деревню завалю,
Как некогда январский «Москвитянин»...
Но — виноват, я знаю, вам милей
Тверской бульвар неведомых полей!

Позднее Фет написал еще три повести в октавах. В повести «Сон» (1856) действие перенесено в Дерпт. Полуфантастический сюжет едва ли не подсказан «Гробовщиком» Пушкина. Характерно, как и в первой повести, стремление поставить сентиментальную часть рассказа в зависимость от образов «Онегина»:

Ты мне читал «Онегина». Смелей
Дышала грудь твоя, глаза блистали.
Полудитя, сестра моя влетела,
Как бабочка, и рядом с нами села.

«А счастье было, — говорит поэт, —
Возможно так и близко». Ты ответил
Ему едва заметным вздохом...

В 1846 г. в «Петербургском сборнике», изданном Некрасовым, вместе с повестью Достоевского «Бедные люди» была помещена поэма А. Май-

кова «Машенька». Ее приветствовал Белинский в своем отзыве о сборнике. Поэма эта начинается с короткого вступления, обличающего источник вдохновения автора:

Куда как надоел элегий современных
Плаксивый тон...

В поэме ведется рассказ о старом чиновнике и о его молодой дочери. Сюжет сильно напоминает «Станционного смотрителя», с той разницей, что развязка идет по линии наименьшего сопротивления: герой — Клавдий, конечно, бросает Машеньку, которая с раскаянием возвращается к отцу, и они взаимно прощают друг друга. Эта перелицовка пушкинского сюжета рассказана в тонах «Домика в Коломне». Обстановка избрана тоже петербургская. Вот описание домика, покинутого Машенькой:

Как опустел наш домик на Песках!
Закрыты ставни, заросли травою
Дорожки, и крапива в цветниках.
Недавно бурей сломаны ночною
Лежали ветви желтые дерев;
Никто прибрать не думал их с дорожки,
Ни подвязать попорченных кустов,
Ни вставить стекол выбитых в окошки.
Василий Тихоныч лежал больной,
Без памяти, в горячке. День-деньской
При нем была сиделка нанятая,
Гадавшая спокойно при больном,
Что скоро ли ее докука злая
Окончится каким-нибудь концом,
И вымещавшая на кофеишке
Заботы о проклятом старичишке.

Как видим, здесь в стиль «Домика в Коломне» вкраплены реминисценции из разных произведений Пушкина.

Из того же источника заимствованы портретные описания поэмы:

Чуть освежась холодною водой
И наскоро свернувши косу змейкой,
В капоте легком, с обнаженной шейкой,
Красавица являлась в садик свой,
К своим цветам, то с граблями, то с лейкой...

«Фламандский стиль» пушкинской повести окрашивает повествование Майкова:

Однажды встал он рано, задыхаясь,
Всю ночь почти он глаз и не смежил.
Вздел туфли и открыл окно. Он был
Тревожим чем-то, так что, одеваясь,
Наместо колпака чуть не надел
Чулок. Был праздник; день светился яркий;
Кругом далеко благовест гудел;
Тут в берегах тесьмой канал блестел:
В кружок теснясь, за миской щей на барке,
За полдником сидели бурлаки...

Или вот картина петербургского полдня:

Уж полдень был. Затихнул ветерок;
Недвижные листы к земле склонились;
Железо крыш и камни накалились;
На улицах всё пусто; тишь кругом;
Один мужик на барке да собака
На солнце спали; голуби рядком
Под крышею, под слуховым окном
Уселися, ища прохлады мрака.

К 1857 г. относится поэма Огарева «Ровесники» в строфах, варьирующих октаву. Точные октавы применял Огарев в «Юморе», но из оригинальности строил их на четырехстопном ямбе, что создавало совсем иной тон и течение речи, удалявшие поэму от «Домика в Коломне». В «Ровесниках» этот тон ближе к образцу. Поэме предшествует литературное введение:

Но как начать? Я не придумал плана...
Единством я намерен пренебречь
И чувствуя, что рассержу всю школу,
Но наобум пишу по произволу.
. . . . . .
Но к предисловиям я не привык —
И потому без церемоний сразу
Я приступлю торжественно к рассказу.

Рассказ идет в обычном тоне. Вот, например, строфа, в которой сообщается фамилия героя:

Конец на *ин* мне кажется нежней
Всех остальных, ну, например: Понурин?
Отличное название, ей-ей.
И звук его в стихе весьма недурен.
Да, я забыл: герой мой не один,
Я многих звал принять геройский чин.
Враги! Друзья! сбирайтесь понемногу,
Всем укажу приличную дорогу.

Поэма Огарева осталась недописанной и напечатана была только в 1904 г.

К 1866 г. относится поэма Я. Полонского «Братья». В ней повесть Пушкина названа самим автором:

Не стану я писать размером Данта,
Нет, — он тяжел для нас, как медный шлем
Для головы теперешнего франта.
Писать октавами... Увы! зачем
Мне подражать венчанному Торквато!
(Наш Пушкин подражал ему когда-то,
Задумавши коломенский рассказ),
И стоит ли заботиться для вас
О тройственных созвучьях! Слух потерян:
Певучий голос музы не пленит
Того, кто с колыбели был уверен,
Что любит современность и развит.

Наконец, к 1873 г. относятся две поэмы А. Толстого «Сон Попова» и «Портрет». По отношению ко второй поэме критика вспомнила «Домик в Коломне». Буренин, тогда еще либеральный критик, строго осудил поэму за ее «хромые и деревянные стихи, тщетно претендующие на легкость и юмор октав «Домика в Коломне». Однако «Портрет» мало связан с повестью Пушкина. Напротив, «Сон Попова» явно принадлежит к семейству повестей, порожденных «Домиком в Коломне». Самый замысел и построение на мнимо беспредметном юморе восходят к системе пушкинского юмора. Достаточно сопоставить заключительные строфы обеих поэм:

— Как! разве всё тут? шутите. — «Ей богу».
Так вот куда октавы нас вели!
К чему ж такую подняли тревогу,
Скликали рать и с похвальбою шли.

И у Толстого эта полемика с воображаемым читателем развивается в пяти последних строфах поэмы:

Но ты, никак, читатель, восстаешь
На мой рассказ? Твое я слышу мненье:
Сей анекдот, пожалуй, и хорош,

Но в нем сквозит дурное направленье.
Всё выдумки, нет правды ни на грош,
Слыхал ли кто такое обвиненье,
Что мол такой-то — встречен без штанов,
Так уж и власти свергнуть он готов?
. . . . . .
И мог ли он так ехать? Мог ли в зал
Войти, одет как древние герои?
И где резон, чтоб за экран он стал,
Никем не зрим? возможно ли такое?
Ах, батюшка-читатель, что пристал?
Я не Попов! Оставь меня в покое!
Резон ли в этом или не резон —
Я за чужой не отвечаю сон!

Количество подражаний «Домику в Коломне» огромно. В силу создавшейся традиции почти каждая повесть, писанная пятистопным ямбом, отзывалась «Домиком в Коломне». Об этом писал А. Жемчужников («Мой знакомый»).

Хотелось мне спокойно, без затей,
О пятистопном помечтать размере,
Ступая вслед за «Сказкой для детей»
И «Домиком в Коломне»...

Особое положение среди таких поэм занимают ранние поэмы И. Тургенева. Его первая поэма «Параша» заимствует у Пушкина не одно только имя героини. Но, перенеся действие в деревню, Тургенев создал особую разновидность жанра, порожденного «Домиком в Коломне», и слил с мотивами, взятыми из «Домика в Коломне» мотивы из «Евгения Онегина» и из «Графа Нулина». Во всяком случае повествовательные формы Пушкина широко использованы. Не даром и героиня повести любила читать Пушкина:

Она читала жадно... и равно
Марлинского и Пушкина любила...

Явно, что Марлинский, уступая времени, заменил Эмина, которого читала Параша Пушкина.

Ее Прасковьей звали, имя это
Не хорошо... но я — я назову
Ее Парашей...

Здесь и заимствование имени у Пушкина, и отклик рассуждений Пушкина об имени Татьяны, и реминисценция из «Графа Нулина», но с соответствующей перестановкой:

Ах, я забыл ей имя дать!
Муж просто звал ее Наташей,
Но мы — мы будем называть
Наталья Павловна...

Таких реминисценций, особенно из «Евгения Онегина», в повести можно найти много. Однако все они претворены в повесть иного стиля непринужденного повествования, определяемого стилем «Домика в Коломне». И Фет, когда писал свои позднейшие повести в октавах, описывающие деревенский быт, испытывал влияние «Домика в Коломне», уже преломленное сквозь повести Тургенева. Не даром он посвятил «Две липки» Тургеневу (1857).

Другая поэма «Поп» тоже подражательна. Тургенев сам писал во вступлении:

И подражать намерен я свирепо
Всем...

Но повесть эта обнажена до анекдота, не вполне благопристойного. Ближе к образцу поэма «Андрей» (1845).

«Начало трудно», слышал я не раз.
Да, для того, кто любит объясненья.
Я не таков,— и прямо свой рассказ
Я начинаю — без приготовленья...
Рысцой поплелся смирный мой пегас,
Друзья, пою простые приключенья...
Они происходили вдалеке,
В уездном, одиноком городке...

Стихи эти явно восходят к восьмой строфе «Домика в Коломне»:

Скажу рысак! Парнасский иноходец
Его не обогнал бы. Но Пегас
Стар, зуб уж нет...

Ср. из предыдущей строфы:

...Поплетусь-ка дале,
Со станции на станцию шажком...

Имитация «Домика в Коломне» доходит до таких деталей, как рассечение на стыке стихов имени и отчества действующих лиц. Если Пушкин писал:

Ее сестра двоюродная Вера
Ивановна, супруга гоф-фурьера,

то и Тургенев этот прием применяет:

Меж тем настала ночь. Пришел Андрей
Ильич домой в большом недоуменьи...[1]

Конечно, герои читают Пушкина:

Они гуляли много по лугам
И в роще (муж, кряхтя, тащился следом)
Читали Пушкина по вечерам,
Играли в шахматы перед обедом...

Опыты Тургенева нельзя назвать простыми подражаниями «Домику в Коломне», но их стиль и система повествования, несомненно, определились под влиянием повести Пушкина. Если учесть, что это первые опыты Тургенева в области сюжетного рассказа, то можно отсюда заключить, что в выработке повествовательного метода Тургенева «Домик в Коломне» сыграл свою роль.

По количеству вызванных им подражаний «Домик в Коломне» может сравниться только с «Кавказским пленником», но есть существенное различие. «Кавказский пленник» вызвал многочисленные подражания непосредственно после своего появления. Это была своего рода мода, быстро прошедшая. «Домик в Коломне» вызывает подражания только через девять лет после своего появления, когда литература дошла до понимания творческого пути Пушкина. Полоса подражаний была гораздо более длительной; она продолжалась 30—40 лет. С самого начала жанр Пушкина был расширен: в поэмах Лермонтова («Сашка», «Сказка для

[1] Этот прием был канонизован почти всеми подражателями «Домика в Коломне» Ср. у Майкова:

...покойницы Настасьи
Ивановны...

или у Толстого:

...— Здорова ли Евгенья
Семеновна?

Среди таких же мелких канонов этих подражателей следует отметить созвучие имен героинь, всегда приводимых в уменьшительной форме: Параша, Маша, Наташа, Саша, Дуняша.

детей») он скрестился с другими мотивами, отчасти восходящими к Пушкину, отчасти продиктованными новыми литературными интересами. Подражатели «Домику в Коломне» обычно испытывали двойное влияние Пушкина и Лермонтова. При этом от Пушкина брались не только элементы, заключенные в повести, определившей жанр, но и из других его произведений, в первую очередь из «Евгения Онегина». Таким образом, приемы бытописания, данные в картине жизни обитателей петербургского захолустья, скрещивались с сентиментальными и романическими элементами, восходящими к образу Татьяны; впрочем, Пушкин сам в лирических отступлениях «Домика в Коломне» указал путь объединения бытового иронического рассказа с сентиментально-лирическими темами. У его подражателей обычно этот элемент доминирует над деталями иронического описания. Сохранены заимствованные у Пушкина тон рассказчика (с привычным отступлением от сюжета в литературные рассуждения), картины «мелкого» быта маленьких людей с очень конкретными деталями «низкого» пейзажа и мещанского in érieur'a и, наконец, особый стиль «простодушного» показа действующих лиц с определенными портретными деталями. Эта система удовлетворяла потребности «натуральной школы» в социальном обновлении литературного материала: к переходу от великосветских тем и обстановки, к обрисовке «простых» людей с их «простым» обиходом в атмосфере проповеди человечности и сочувствия горю и радости малых людей. Перестройке эстетической, с отказом от норм традиционной «красивости», соответствовал и пересмотр моральных норм официальной этики. Обращение к малым людям сопровождалось и пересмотром вопроса о добре и зле. Поэтому новым повестям свойственна позиция «неосуждения» и «прощения», признания права на заблуждение. Создается то особое отношение к поведению героев, которое подготовляет появление в 60-х годах таких образов, как Мармеладов и его дочь Соня. Натуральная школа нашла в Пушкине тот «поворот к народу», о котором Достоевский, сам испытавший влияние Пушкина, писал в 1876 г., несомненно формулируя то отношение к нему, какое сложилось в 40-е годы, в эпоху поисков «нового слова». Говоря о нашей литературе, Достоевский писал: «У нас всё ведь от Пушкина. Поворот его к народу в столь раннюю пору его деятельности до того был беспримерен и удивителен, представлял для того времени до того неожиданное новое слово, что объяснить его можно лишь если не чудом, то необычайною великостью гения, которого мы, прибавлю к слову, до сих пор еще оценить не в силах». На слова Достоевского мы должны смотреть как на свидетельское показание, как на самопризнание.

В своей лирике 1830 г. Пушкин нашел новые слова и для изображения русского пейзажа. Элементы подобного пейзажа мы видели еще в «Графе Нулине», но здесь он достигает предельной обобщающей силы:

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
Над ними серых туч густая полоса.
Где нивы светлые? где темные леса,
Где речка? На дворе у низкого забора
Два бедных деревца стоят в отраду взора,
Два только деревца, и то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено,
И листья на другом, размокнув и желтея,
Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борея
И только.[1]

[1] Указывали на зависимость от данного произведения стихотворения Некрасова «Гробок» (образ мужика, несущего подмышкой гроб ребенка; см. К. А. Шимкевич «Пушкин и Некрасов»).

В этом же 1830 г. Пушкин начал стихотворение, вполне законченное им только в 1833 г., — «Осень». Оно занимает одно из центральных мест в последнем периоде пушкинского творчества. Это своего рода авторская исповедь; стиль Пушкина приобретает здесь синтетический характер. На ряду с системой, которая была свойственна патетической лирике, здесь же мы видим и картины «низкого» пейзажа и «прозаического» стиля. Однако все эти элементы приобретают единство, и к категориям «низкого» и «прозаического» их можно отнести лишь из сравнения с традиционной или старой манерой. В самом же стихотворении противоречие между патетическим и условно низким утрачивается совершенно. В этом одна из особенностей пушкинской реформы. Низкий стиль и низкие темы были предметом поэзии и задолго до Пушкина. Но тогда эти «низкие» темы сохраняли свойство своей «низкости» (например, в поэмах В. Майкова или Осипова) и не разрушали классической системы и ее поэтической табели о рангах. У Пушкина и предметы и лирические настроения равноправны: они объединяются в сложное человеческое переживание впечатлений внешнего мира, где грусть сливается с улыбкой, практическое отношение к предметам — с патетическим.

И с каждой осенью я расцветаю вновь,
Здоровью моему полезен русский холод;
К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
Чредой слетает сон, чредой находит голод;
Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят — я снова счастлив, молод,
Я снова жизни полн — таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

С точки зрения классической риторики, все элементы этой октавы могут быть разложены по стилистическим полочкам с очень характерными приметами разных стилей. Между тем разношерстности языка и стиля в этих стихах нет. На обломках старой лестницы стилей Пушкин создал единый — реалистический стиль, который равно можно назвать синтетическим. Говоря о Шекспире, Пушкин писал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков, обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры». Это можно применить к лирике Пушкина: лирические переживания его не изолируют те или иные настроения, но дают их в их разнообразном и многостороннем характере. Основой единства является не стилистическое единство, а единство человеческой индивидуальности. Так, разрушив классические перегородки лирических жанров, Пушкин слил воедино их эмоциональное содержание. В основе лирики — не изолированное чувство, а реальный человек. Так, романтизм Пушкина, который освободил его от классических пут, который освободил его от нормы старой поэтики, переродился в новый — реалистический стиль. Реалистический стиль Пушкина — следующий этап его романтизма.

Образы «Осени» вошли в сознание последователей Пушкина и следующих поколений. Вот, например, строфа, в которой Пушкин оправдывает свою любовь к осени:

Как это объяснить? Мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится. — На смерть осуждена
Бедняжка клонится без ропота, без гнева.
Улыбка на устах увянувших видна;
Могильной пропасти она не слышит зева;
Играет на лице еще багровый цвет —
Она жива еще сегодня, завтра нет.

Происхождение этого образа мотивировано тем, что осень воспринимается как «природы увяданье». И вот пример перенесения этого образа в другие ассоциации. В «Белых ночах» Достоевского (1848) мы читаем такое описание петербургской весны: «Есть что-то неизъяснимо трогательное в нашей петербургской природе, когда она, с наступлением весны, вдруг выкажет всю мощь свою, все дарованные ей небом силы, опушится, разрядится, упестрится цветами... Как-то невольно напоминает она мне ту девушку, чахлую и хворую, на которую вы смотрите иногда с сожалением, иногда с какою-то сострадательною любовью, иногда же просто не замечаете ее, но которая вдруг, на один миг, как-то нечаянно сделается неизъяснимо, чудно прекрасною, а вы, пораженный, упоенный, невольно спрашиваете себя: какая сила заставила блистать таким огнем эти грустные, задумчивые глаза? что вызвало кровь на эти бледные, похудевшие щеки? что облило страстью эти нежные черты лица? отчего так вздымается эта грудь? что так внезапно вызвало силу, жизнь и красоту на лицо бедной девушки, заставило его заблистать такой улыбкой, оживиться таким сверкающим, искрометным смехом? Вы смотрите кругом, вы кого-то ищете, вы догадываетесь... Но миг проходит, и, может быть, назавтра же вы встретите опять тот же задумчивый и рассеянный взгляд, как и прежде, то же бледное лицо, ту же покорность и робость в движениях и даже раскаяние, даже следы какой-то мертвящей тоски и досады за минутное увлечение... И жаль вам, что так скоро, так безвозвратно завяла мгновенная красота, что так обманчиво и напрасно блеснула она перед вами,— жаль оттого, что даже полюбить ее вам не было времени...» (Первая ночь).

Так, новая система давала новые образы, которые входили в литературу и обогащали ее новыми мотивами, независимо от тех жанровых рамок, в которых они возникали.

За период с 1830 по 1833 г. количество написанных Пушкиным стихотворений не велико. Любопытно количество подражаний и переводов, написанных за это время. Пушкин как бы старается овладеть разными стилями и разными системами, расширить сферу мотивов и литературных методов. При этом охотнее всего он обращается к фольклору разных народов или к произведениям, близким к народным преданиям. Он перелагает в «Юдифи» лаконический библейский стиль, в «Родрике» имитирует испанский эпос (по английской его обработке); повидимому, в то же время он обратился к сербскому эпосу, придя к нему через имитации Мериме. «Песни западных славян» напечатаны только в 1835 г., но, вероятно, Пушкин писал их значительно раньше. В этих песнях, для которых Пушкин изучал сербский фольклор в первоисточнике, а кроме того изучил историю борьбы сербского народа за независимость, Пушкин стремился передать народный колорит. К «Песням западных славян» примыкает «Сказка о рыбаке и рыбке», которая, несмотря на свой заимствованный сюжет, имеет вполне русский, народный характер.

Сказки Пушкин начал писать с 1830 г. В них он ставил задачей создать на основе русского фольклора литературные формы повествования. Из русского сказочного и песенного репертуара он заимствовал манеру рассказа, не связывая себя обязательством передачи сюжетов, заимствованных из русского сказочного фонда. Зная международный характер сказочных сюжетов, Пушкин свободно обращался за сюжетами и сказочными мотивами к западным источникам, что не мешало воссоздать в сказках колорит, свойственный именно русскому фольклору. Сказки Пушкина в свое время не были признаны; однако это не отразилось на их дальнейшей популярности. Под непосредственным влиянием сказок Пушкина Ершов написал своего «Конька-Горбунка», который и остался классическим образцом этого жанра в русской литературе. Установлен-

ная Пушкиным форма сказки осталась навсегда каноном для стихотворной обработки сказочного сюжета.

К 1833 г. относятся написанные в Болдине две поэмы «Анджело» и «Медный всадник». Это были последние эпические произведения Пушкина, если не считать незаконченного «Тазита». Из них только «Анджело» был напечатан при жизни Пушкина.

Поэма эта не имела успеха в свое время, и, пожалуй, в этом отношении ее судьба не изменилась и до наших дней. Она относится к той же серии подражаний и имитаций, какими Пушкин занимался в это время. Но данное подражание-перевод имеет особое значение. Это не просто подражание Шекспиру,— это перенесение драматического сюжета в эпическую форму. Пушкин в одной из своих заметок дал оценку английского оригинала («Мера за меру»): «У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер — потому что его гласные действия противоречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» Пушкина увлекала задача развития этого характера в поэме. До тех пор задачи развертывания психологии героя в их противоречиях и внутренней цельности Пушкин разрешал только в драматической форме. Ни в поэме ни в прозе он вплотную к этому не подходил: характеры героев его произведений не имеют такой детальной психологической разработки, такого анализа внутренних побуждений и столкновений страстей, какое встречаем в его драматических опытах. Повидимому, Пушкин хотел присвоить своему эпосу эти приемы психологического развертывания образа героя. Опыт «Анджело» оказался недостаточен. Вслед за этой поэмой, несомненно, последовали бы другие опыты в этом направлении. Повидимому, подчинение изложения чужой манере, перенесение целых диалогов из драмы Шекспира связывало творческие возможности Пушкина. Замысел, который он, вероятно, лелеял много лет, не получил полного выражения в данном произведении. Судя по мемуарным данным, Пушкин ревниво относился к данной поэме и неравнодушно принимал бранчивые оценки критики. Но это объясняется значительностью поставленных задач, а вовсе не достоинствами поэмы самой по себе.

Зато высокой степени совершенства достиг Пушкин в «Медном всаднике». Здесь пушкинское искусство поднялось еще на ступень выше. Тема города, его маленьких обитателей, петербургских окраин, является здесь не самоцелью бытового рассказа: излагаемые события — лишь материал для постановки исторической проблемы, лишь художественные образы, в которых воплощается историческая мысль Пушкина, его размышления о судьбах России. Образ Петра, символизируемый Медным всадником, доминирует над движением сюжета поэмы. Картины разбушевавшихся стихий, не до конца покоренных человеком, играют роль как бы трагической завязки. Столкновение сознания «малого» человека с непреодолимым и жестоким историческим ходом вещей является центральной проблемой произведения. Здесь был материал и для городского пейзажа, и для картин природы, и для элементов исторической хроники, и для бытовых зарисовок. Все стороны пушкинского творчества получили приложение в поэме. Синтетизм Пушкина придал конкретным вещам силу абстракции. Конкретные вещи стали орудием исторической мысли. Художественные образы получили убедительность синтетического суждения.

«Медный всадник» появился в печати после смерти Пушкина, в те годы, когда отрицание, встречавшее его произведения при жизни,

сменилось признанием. Поэма вошла в литературу и оставила в ней глубокий след.

Новыми были городские мотивы поэмы. Вместе с рядом аналогичных стихотворений Пушкина («Город пышный, город бедный», «Когда за городом задумчив я брожу» и др.) «Медный всадник» вызвал в русской поэзии явное тяготение к мотивам большого города в противоположность старой традиции, считавшей свойственной поэзии только сельскую природу. У Некрасова городские мотивы уже канонизованы и равноправны с мотивами деревенскими. Это течение в поэзии, впоследствии окрещенное неуклюжим термином «урбанизм», всё сильнее и сильнее получало свое выражение. В начале XX в. «урбанистическая поэзия» была уже господствующей формой. Город оказался таким же богатым источником лирических переживаний, как и деревенская природа. Утверждены были эти мотивы в русской поэзии, конечно, Пушкиным.

Но помимо городских тем вообще Пушкин своей поэмой ввел в русскую литературу тему Петербурга. Конечно, о Петербурге писали и до Пушкина. Известна даже прямая зависимость начальных стихов поэмы от прозы Батюшкова. «Похвалу царствующему граду Санктпетербургу» писал еще Тредиаковский. Но узаконил эту тему, конечно, Пушкин. Равно узаконил он тему Медного всадника, хотя и до него мы встречаем в литературе символизацию Фальконетова памятника (опять-таки и в данном случае поводом было стихотворение Мицкевича).

В своей поэме Пушкин утвердил за художественными образами Петербурга и Медного всадника новое синтетическое значение. Ими он раскрывал проблему исторической роли Петра, значение той ломки, которой подверглась старая Россия в результате реформ начала XVIII в., когда замкнулся старый период Московской России и начался период Петербургский. Образы «Медного всадника» были неразрывно связаны с своеобразной философией истории, характерной для первой половины XIX в. Именно на этих проблемах исторического значения петровских реформ сосредоточена была общественная мысль в годы, близкие к эпохе создания «Медного всадника».

Переклички с поэмой Пушкина мы встречаем на протяжении всего XIX в. Конечно, и в прозе тема Петербурга подготовлена Пушкиным, и в этом отношении в зависимости от Пушкина находятся и «Белые ночи» и «Преступление и наказание» Достоевского. Дело, конечно, не в том, что действие этих вещей происходит в Петербурге, а в том месте, которое отводится городскому пейзажу и городским, местным мотивам в архитектонике этих произведений, в особом идеологическом и эмоциональном отношении к образам города и в особом освещении роли человека, живущего, мыслящего и страдающего в обстановке этого города.

Так, совершенно по стопам Пушкина шел Огарев в своем «Юморе».

Уже огни погашены,
Беспечно люди сном объяты;
Под ропот плещущей волны
Поденщики, аристократы,
Свои все люди грезят сны.
Безмолвны стогны и палаты...
Один недвижен на коне
Огромный всадник виден мне.

Чернея сквозь ночной туман,
С подъятой гордо головою,
Надменно выпрямив свой стан,
Куда-то кажет вдаль рукою
С коня могучий великан;
А конь, притянутый уздою,
Поднялся вверх с передних ног,
Чтоб всадник дальше видеть мог.

Куда рукою кажет он?
Куда сквозь тьму вперил он очи?
Какою мыслью вдохновлен
Не знает сна он середь ночи?
С чего он горд? Чем увлечен?
Из всей он будто конской мочи
Вскакал бесстрашно на гранит
И неподвижен тут стоит.

Он тут стоит затем, что тут
Построил он свой город славный;
С рассветом корабли придут —
Он кажет вдаль рукой державной;
Они с собою привезут
Европы ум в наш край дубравный;
Чтоб в наши дебри свет проник;
Он горд затем, что он велик!

. . . . . .

И я невольно был смущен;
Печально, робкими шагами
Я отошел, но долго он
Был у меня перед глазами;
Я от него был отделен
Адмиралтейскими стенами,
А он за мною всё следил,
И вид его так мрачен был.

И вот дворец передо мной
Стоял угрюмо и высоко;
В полудремоте часовой
Шагал у двери одиноко,
И страхом веял мне покой,
В котором спал дворец глубоко.
У ног моих Нева одна
Шумела, ярости полна.

. . . . . .

И снова он, всё тот же он,
Явился всадник предо мною,
Всё так же горд и вдохновлен,
Всё вдаль с простертою рукою.
И мне казалось, как сквозь сон,
С подъятой гордо головою,
Надменно выпрямив свой стан,
Смеялся горько великан.

Нет нужды приводить параллельные места из «Медного всадника», которые можно найти почти к каждому стиху этой поэмы. Всё это было писано под живым еще впечатлением от поэмы Пушкина, года через три или четыре после ее появления.[1] Но перекличку с образами ее можно встретить и позднее.[2] Так, не случайно сочетались темы белой ночи и Фальконетова памятника в стихотворении Я. Полонского 1862 г.:

Дым потянуло вдаль, повеяло прохладой.
Без тени, без огней, над бледною Невой
Идет ночь белая — лишь купол золотой
Из-за седых дворцов, над круглой колоннадой,
Как мертвеца венец перед лампадой,
Мерцает в высоте холодной и немой.
Скажи, куда идти за счастьем, за отрадой,
Скажи, на что ты зол, товарищ бедный мой?!

[1] Зависимость стихотворения Огарева от текста, напечатанного в 1837 г., обнаруживается даже в такой детали: дважды он называет памятник «великаном». В 1837 г. по цензурным причинам вместо стиха «Пред горделивым истуканом» было напечатано «Пред дивным русским великаном».

[2] Об отражении «Медного всадника» в лирике Некрасова см. дальше, на стр. 331.

Иль мысль стесненная твоя
Спасенья ищет в жале ядовитом,
Как эта медная змея
Под медным всадником, прижатая копытом
Его несущего коня...

Тревожный тон поэмы, картины стихийной катастрофы, вызывающей представление о катастрофах исторических, привлекли новое и особенное внимание к «Медному всаднику» в годы, близкие к 1905-му и 1917-му. В эти же годы произошло и переосмысление поэмы. Синтетический стиль Пушкина, вкладывающий историческую проблематику в конкретные изображения, был воспринят как стиль символический, свойственный литературной школе, господствовавшей в русской поэзии этих лет. И образы «Медного всадника» воскресли в новых ассоциациях, в новом их понимании. Эти образы мы встречаем в стихах Блока:

Он спит, пока закат румян,
И сонно розовеют латы.
И с тихим свистом сквозь туман
Глядится змей, копытом сжатый.
Сойдут глухие вечера,
Змей расклубится над домами.
В руке протянутой Петра
Запляшет факельное пламя.
. . . . . .
Он будет город свой беречь,
И, заалев перед денницей,
В руке простертой вспыхнет меч
Над затихающей столицей.

Это писано в 1904 г. Тот же образ возникает в стихах, писанных на следующий день после событий 17 октября 1905 г.

Вися над городом всемирным,
В пыли прошедшей заточен,
Еще монарха в утре лирном
Самодержавный клонит сон.
И предок царственно-чугунный
Всё так же бредит на змее,
И голос черни многострунный
Еще не властен на Неве.
Уже на домах веют флаги,
Готовы новые птенцы,
Но тихи струи невской влаги,
И слепы темные дворцы.

И, если лик свободы явлен,
То прежде явлен лик змеи,
И ни один сустав не сдавлен
Сверкнувших колец чешуи.

Стихи во второй главе «Возмездия» о Петербурге, конечно, тоже внушены «Медным всадником»:

О, город мой неуловимый,
Зачем над бездной ты возник...
Ты помнишь: выйдя ночью белой
Туда, где в море сфинкс глядит,
И на обтесанный гранит
Склонясь главой отяжелелой,
Ты слышать мог: вдали, вдали,
Как будто с моря звук тревожный,
Для божьей тверди невозможный
И необычный для земли...
Провидел ты всю даль, как ангел
На шпиле крепостном; и вот —
(Сон или явь) чудесный флот,
Широко развернувший флаги

Внезапно заградил Неву...
И Сам Державный Основатель
Стоит на головном фрегате...
Так снилось многим наяву...
Какие ж сны, тебе, Россия,
Какие бури суждены?
. . . . . .

С тем же истолкованием образа, как и в первом стихотворении Блока, мы встречаемся в стихах Анненского «Петербург»:

Только камни нам дал чародей,
Да Неву буро-желтого цвета,
Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета.

А что было у нас на земле,
Чем вознесся орел наш двуглавый,
В темных лаврах гигант на скале,—[1]
Завтра станет ребячьей забавой.

Уж на что был он грозен и смел,
Да скакун его бешеный выдал,
Царь змеи раздавить не сумел,
И прижатая стала наш идол.

Но более всего отразился «Медный всадник» на романе А. Белого «Петербург». В нем эпизоды пушкинской поэмы приобретают характер лейтмотивов. Все главы романа снабжены эпиграфами из Пушкина, и среди них, конечно, имеются и эпиграфы из «Медного всадника». Некоторые страницы романа непосредственно повторяют образы и эпизоды поэмы Пушкина. Таковы, например, следующие:

«За мостом, на Исакии, из мути возникла скала: простирая тяжелую, покрытую зеленью руку — загадочный всадник; над косматою шапкой дворцового гренадера конь выкинул два копыта; а под копытом качалась косматая гренадерская шапка.

«Тень вскрыла огромное всадниково лицо: ладонь врезалась в лунный воздух.

«С той чреватой поры, как примчался сюда металлический Всадник, как бросил коня на финляндский гранит — на-двое разделилась Россия, на-двое разделились и судьбы отечества; на-двое разделилась, сградая и плача, до последнего часа Россия.

«Ты, Россия, как конь! В темноту, в пустоту занеслись два передних копыта; и крепко внедрились в гранитную почву — два задних».

Повторена и сцена оживления статуи:

«Пустела вся площадь.

«На скалу упали и звякнули металлические копыта; конь фыркнул ноздрей: в раскаленный туман; очертание Всадника отделилось от конского крупа; звенящая шпора царапнула конский бок.

«Конь слетел со скалы.

«Понеслось *тяжелозвонкое* цоканье — через мост: к островам. Полетел Медный всадник; напружились мускулы металлических рук; на булыжнике конские обрывались копыты; раздался конский хохот, напоминающий свистки паровоза; пар ноздрей обдал улицу световым кипятком; кони фыркая затарахтались, а прохожие — закрывали глаза».

Конечно, в стихах и прозе символистов образы, взятые у Пушкина, не адекватны тому, чем они были у самого Пушкина. Но нужно счи-

[1] Слово «гигант» употреблено Анненским потому, что в большей части изданий почти до наших дней дважды встречающийся эпитет «кумир» («Кумир на бронзовом коне» и «Кумир с простертою рукою») из цензурных соображений заменялся эпитетом «гигант».

таться с тем, что в эти годы интерпретирование Пушкина, обычно отводившее от Пушкина в сторону, встречалось и в литературоведении. Работы Гершензона, хотя и появившиеся в печати главным образом в позднейшее время, выросли на той же культуре символизма. Сами поэты-символисты причастны, по большей части, к критическому и историко-литературному изучению Пушкина. Блок участвовал в комментировании стихотворений Пушкина в издании его сочинений под редакцией Венгерова; Брюсов написал ряд исследований о Пушкине, дал ряд публикаций, выступая по вопросам издания Пушкина, наконец, сам редактировал незаконченное собрание сочинений Пушкина. В связи с его изучениями лежат и такие его опыты, как попытки окончания «Египетских ночей» и одной комедии Пушкина. А. Белый дал ряд исследований по стиху Пушкина. Вяч. Иванов написал для издания под редакцией Венгерова комментарий к «Цыганам» Пушкина. Таким образом, все символисты были в какой-то степени литературоведы, и на их творчестве, естественно, отражалось их изучение Пушкина или, вернее сказать, творческое обращение к сюжетам Пушкина у них скрещивалось с их интересами критического и литературоведческого порядка. Они одновременно интерпретировали его в плане творческом и в плане критического истолкования. Характерно, что «Медный всадник» был объектом не только творческих, но и исследовательских интересов символистов: среди многочисленных работ Брюсова имеется подробная статья (для венгеровского издания) о «Медном всаднике». Текст поэмы также является предметом изучения Брюсова в последние годы его жизни (подготовленное им издание текста со всеми вариантами не вышло в свет). А. Белый в одной из своих последних работ изучал ритм «Медного всадника», но, как во всех работах его, исследование ритма было лишь поводом для новой интерпретации поэмы.

Таким образом, для символистов «Медный всадник» был не только источником образов, но и темой изучения и интерпретации.

«Медный всадник» был последним крупным стихотворным произведением Пушкина. Из дальнейших произведений его наиболее значительны прозаические опыты.

Также и в лирике стихотворения последнего периода не многочисленны и не дают единой картины. Заботясь о расширении творческих возможностей, Пушкин все чаще обращается к «переложениям» чужих мотивов, причем эти переложения приобретают у него совершенно оригинальный характер («Странник», «Подражание италианскому», «Отцы пустынники» и пр.). В других стихотворениях Пушкин дает образцы медитативной лирики, иногда принимающей формы драматического монолога («Вновь я посетил...»). Создание медитативных стихов («Из Пиндемонти», «Когда за городом») особенно характерно для тех лет, когда критика обвиняет Пушкина в отсутствии «мысли» в его поэзии и когда Пушкину противопоставляли в качестве «поэтов мысли» разных эпигонов романтизма с весьма сомнительным наличием мысли (по крайней мере собственной) в их стихах. Разлад между поэзией Пушкина и сознанием его современников определился в крайних формах. Только смерть поэта положила конец непониманию Пушкина.

Характерно для прозаических произведений конца жизни Пушкина стремление вводить в рамку прозаического (или драматического) изложения стихи, имеющие лейтмотивное значение. Любопытно, что раньше Пушкин этого не делал: так, в «Каменном госте» Пушкин просто пропустил две песни Лауры, которые в данном контексте могли бы иметь большое композиционное значение (тем более, что одна из песен была на слова самого героя пьесы Дон-Гуана); для Пушкина это были простые «вставные номера», ради которых он даже не считает нужным прерывать

ритмический ряд драматических стихов.[1] В «Сценах из рыцарских времен» романс, исполняемый Францем, конечно, не является только «вставным номером»; он тесно связан с драматической ситуацией и существенно пополняет образ героя — автора романса. Еще более существенным элементом повествования является импровизация итальянца в «Египетских ночах»: собственно, в ней зерно всей повести, написанной как продолжение сюжета стихов в иной обстановке, с иными героями (ср. нечто подобное в «Rouge et noir» Стендаля).

Эти вставные стихотворения не представляют собой новых замыслов Пушкина, но, повидимому, то, что Пушкин извлек их из старых бумаг приблизительно одновременно, не случайно. Есть общие черты в обоих стихотворениях. Оба они являются историческими портретами, психологическими характеристиками. Трудно сказать, что́ преобладало в замысле Пушкина: забота об исторической верности, типичности изображенных героев стихотворений или, наоборот, историческая эпоха выбрана так, чтобы ярче изобразить определенные характеры, обладающие психологической общностью, выводящей их за пределы избранных исторических рамок. Функция сюжета о Клеопатре в повести о современных людях показывает как будто, что Пушкин не ограничивал себя заданием только исторического изображения. Но не известно, совпадало ли задание его в момент создания стихотворения с тем, что он хотел сделать из него в 1835 г.

Оба стихотворения, введенных в новую композицию, были написаны Пушкиным ранее. Однако по отношению к «Сценам из рыцарских времен» нельзя говорить о том, что Пушкин только воспользовался старым стихотворением. Первая редакция «Легенды» резко отличается от той, которая фигурирует в драматическом замысле; о смысле переработки много писали (и сказали при этом много лишнего); различие редакций настолько разительно, что не требует комментария. Мы в праве вторую редакцию этого стихотворения рассматривать как органическую часть замысла «Сцен из рыцарских времен» и воспринимать его в той атмосфере, в какой оно дано Пушкиным в этих сценах.

Самые сцены долго оставались без достаточного внимания. Они по традиции относились к «незаконченным отрывкам», к «малым произведениям», мыслимым лишь в составе полных собраний сочинений Пушкина. Едва ли не первым следом отражения «Сцен» в русской литературе была лирическая драма Блока «Роза и Крест», писанная в 1913 г.

Между тем самый романс Франца приобрел особую популярность. Эта популярность в значительной степени связана с тем фактом, что в «Идиоте» Достоевского эти стихи приобрели совершенно особое значение в композиции романа.

Стихотворение Пушкина стало в данном романе не только цитатой, но и элементом сюжета. Образ Мышкина для Достоевского был как бы частным проявлением того обобщенного образа, который увидел он в стихотворении Пушкина.

Это не единственный случай, когда Достоевский пользовался образами Пушкина для характеристики героев: так, в «Подростке» в той же функции упоминается монолог «Скупого рыцаря». Повидимому, эта драма Пушкина произвела на Достоевского большое впечатление; возможно, что некоторые моменты «Братьев Карамазовых» восходят к конфликту

[1] Замечу, что вторую песню Лаура поет, произнеся начало стиха. Этот стих заканчивают гости, уже прослушав пение. Данный прием применялся французскими драматургами, вставлявшими в середину стиха чтение прозаических писем и т. п. Каковы бы ни были исторические причины этого, но подобное положение вставной песни в драме свидетельствует о некотором пренебрежении к словесному содержанию пения.

Альбера и его отца. Психологические конфликты, заложенные в драматических замыслах Пушкина, были, конечно, ближе Достоевскому, чем другие стороны творчества Пушкина. Выбор стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный», содержащего в себе психологический образ, конечно, тоже не случаен.

Другое стихотворение Пушкина, предназначенное им для введения в повесть, написано было им значительно раньше прозаической повести. «Египетские ночи» относятся, повидимому, к 1835 г., в то время как стихотворение «Клеопатра» в первой редакции относится к 1824, а во второй — к 1827 г. Около 1835 г., для другой повести, Пушкин снова работал над стихотворным изложением сюжета «Клеопатры», исходя из старого стихотворения, но эта работа остановилась в черновой стадии, и то, что издатели вполне законно ввели в текст «Египетских ночей», есть стихотворение 1827 г. Однако именно в этой рамке 1835 г. оно получило свою известность, и это дает право говорить о нем здесь: именно по повести «Египетские ночи» читали стихи о Клеопатре.

Эти стихи тоже привлекли внимание Достоевского, но выразилось это внимание не в тех формах, как это было с «Рыцарем бедным». Анализ этого стихотворения Достоевский дал в журнальной статье, вызванной совершенно случайным поводом. В 1861 г. Достоевский, опровергая мнение, что стихи о Клеопатре только фрагмент, писал: «Пушкину именно было задачей представить момент римской жизни, и только один момент, но так, чтобы произвести им наиполнейшее духовное впечатление, чтоб передать в нескольких стихах и образах весь дух и смысл этого момента тогдашней жизни, так, чтоб по этому моменту, по этому уголку предугадывалась бы и становилась бы понятною вся картина. И Пушкин достиг этого, и достиг в такой художественной полноте, которая является нам как чудо поэтического искусства» («Ответ Русскому Вестнику»). Анализируя данное стихотворение, Достоевский характеризует Клеопатру: «в прекрасном теле ее кроется душа мрачно-фантастического, страшного гада: это душа паука, самка которого съедает, говорят, своего самца».

Толкование Достоевского не адекватно стихотворению Пушкина, но в этом толковании можно увидеть автора ряда произведений, где образ «паука» с его сладострастием и жестокостью дан в том же свете, в котором он увидел пушкинскую Клеопатру.

Элементы характеристики Клеопатры встречаются в ряде романов Достоевского, например это сравнение с «пауком» находится в «Униженных и оскорбленных», в «Идиоте», в «Преступлении и наказании», в «Бесах». Герой «Записок из подполья» сам сравнивает себя с Клеопатрой.

Оба последние произведения были напечатаны уже после смерти Пушкина в числе многочисленных отрывков и незаконченных произведений. Среди этих произведений появилась и одна поэма или, вернее, фрагмент поэмы, ныне известный под условным названием «Тазит», а долгое время печатавшийся под произвольным и ошибочным названием «Галуб». Отрывок этот писан был еще в 1829 г., но то, что он сохранялся в незаконченном виде в бумагах Пушкина, позволяет допустить, что Пушкин не отказывался от намерения закончить эту поэму. Это своеобразная переработка «кавказской темы», противостоящая ранним романтическим поэмам. В основе те же кавказские описания, тот же конфликт двух культур — первобытной горской и европейской; но художественная манера и художественные задания уже совершенно иные. Описания стали конкретными, почти документированными; конфликт двух культур из столкновения представителей разных цивилизаций, связанных

романтическим сюжетом, превратился в конфликт двух моральных систем, разыгравшийся в среде самих горцев.

Отрывок Пушкина скоро получил свой отклик в литературе: в 1839 г. написан был Лермонтовым «Беглец», где также рассказывается об отщепенце из среды горцев и его встрече с отцом. Но идеологическое значение несколько снижено: моральные побуждения Тазита заменены у Гаруна страхом. Сюжет не продвинут дальше того места, на котором заканчивается отрывок Пушкина, напечатанный в «Современнике». Обрыв в рассказе Пушкина Лермонтов заместил кровавой развязкой. Некоторые стихи взяты прямо у Пушкина. Так, в «Тазите» читаем:

Поди ты прочь — ты мне не сын,
Ты не чеченец — ты старуха,
Ты трус, ты раб, ты армянин...

В «Беглеце» также в речи отца к сыну говорится:

Ты раб и трус — и мне не сын!..

«Беглец» Лермонтова был одним из первых после смерти Пушкина отражением его поэзии в литературе.[1]

4

Смерть Пушкина снова подняла на большую высоту значение его творческого наследия. Вчерашние «зоилы» Пушкина, уступая общественному мнению, взяли на себя роль пропагандистов его творчества. Влияние Пушкина сразу возросло. Однако это влияние было не однообразно и распространялось оно на дальнейшую литературу не всегда спокойным признанием его художественного превосходства. Творчество Пушкина развивалось быстро и бурно на протяжении его творческой жизни. Оно не могло омертветь и остановиться на той точке, на которой застала Пушкина его смерть. Наиболее ортодоксальные последователи Пушкина оказывали ему дурную услугу, перепевая без изменения его мотивы. И эта линия — пушкинского эпигонства — была наименее продуктивна для развития литературы. Такие перепевы можно встретить у А. Майкова и у других поэтов. Характерной чертой этих перепевов является то, что под пером эпигонов смешиваются все стили, характерные для разных эпох творчества Пушкина. Рядом с мотивами медитативной лирики последних лет и нередко в том же перепеве объединялись антологические мотивы ранней элегии с их условной мифологией и прочими атрибутами позднего классицизма. Конкретность внешних описаний скрещивалась с романтической нечеткостью и недифференцированностью «высоких чувств». Но и самые мотивы лирики Пушкина претерпевали трансформацию. Борьба Пушкина против оппортунистического утилитаризма за независимость поэта и его право свободного избрания сюжета превращалась в проповедь «искусства для искусства» во что бы то ни стало, с примесью олимпийского холодка и равнодушия к внешней жизни. Пушкинское горение, его человечность, его отзывчивость «на каждый звук» были утрачены.

Но это эпигонство, то вспыхивавшее ярким светом, то уходившее со сцены, не определило основных линий развития русской литературы и основных судеб пушкинского наследия у его прямых потомков. Именно

[1] След обращения к «Тазиту» имеется еще в «Валерике» Лермонтова. Там упоминается кунак Галуб. Между тем имени такого не существует. Пушкин выбрал для отца Тазита имя Гашуб или Гасуб. Имя это было в печати искажено, и долгое время печаталось «Галуб». От этой ошибки Жуковского и произошел Галуб в «Валерике».

тогда, когда мотивы пушкинских произведений попадали на новую и неожиданную почву, особенно проявлялись скрытые в них силы и возможности. Наследие Пушкина должно было расти в произведениях следующих поколений русских писателей так, как росло его собственное творчество в его собственных произведениях. Вот почему для судеб пушкинского наследия менее всего характерны проторенные дорожки. Произведения Пушкина мало порождали в тех жанрах, в которых он сам писал: от пушкинской лирики не пошла лирика дальнейших лет, как от его поэм не родилось новых поэм, по крайней мере в годы, более удаленные от времени его деятельности; однако и его лирика и его поэмы как элементы его целостной художественной системы вошли в плоть и кровь русской литературы, но обычно они проявлялись в новых комбинациях, в новых сочетаниях, в новых жанрах.

Пушкин не имел своего прямого, законного наследника, который воспринял бы полностью всё ценное и передал бы это наследие дальнейшим поколениям. Писатели, пришедшие вслед за Пушкиным и продолжавшие его дело, никогда не исчерпывали пушкинского наследия до конца. Новые поколения не довольствовались традицией в передаче художественных ценностей, созданных Пушкиным. Ни Лермонтов ни Гоголь, которые в каком-то смысле являются наследниками и продолжателями Пушкина, не заслонили от писателей, пришедших им на смену, самого Пушкина. Продолжая и развивая традицию непосредственных своих предшественников, писатели следующих поколений через их голову обращались непосредственно к Пушкину и всегда находили в нем что-то новое, не раскрытое вполне их предшественниками; и часто они возвращались к нему даже как бы наперекор своим предшественникам. В творчестве Пушкина находили близкое себе все литературные школы, пришедшие в русскую литературу после Пушкина.

Валерий Брюсов пытался выразить это следующим рассуждением: «Пушкин... воплощал в одном себе *целые литературные школы*. В ранних опытах Пушкина мы находим существенные черты *псевдоклассицизма* («Воспоминания в Царском Селе», «Сон», из Маро, из Вольтера, ряд посланий и др.). Рядом стоят у Пушкина другие литературные течения XVIII в., *легкая французская лирика* в духе Парни, эпиграмма, *лженародность* в духе Хераскова («Бова»), *сентиментализм* в духе Карамзина («Под вечер осенью ненастной...»). За этим следует движение *русских новаторов*, предшественников романтизма («Арзамас»). Известно, что Пушкин заплатил ему самую щедрую дань». Далее Брюсов перечисляет все оттенки романтизма у Пушкина: «национализм», увлечение эпохой рыцарства, экзотику, мистику, разочарование, индивидуализм, «стихийность», шекспиризм и даже следы немецкой идеалистической философии. «С 30-х годов Пушкин выступает основателем *реализма*... Но и реализм не был пределом, которым завершилась эволюция Пушкина. Мы можем найти в его творчестве элементы других течений, развившихся лишь позже, лишь после его жизни. Так, некоторые черты *народничества* уже сказываются не только в Пушкине-собирателе народных песен, но и в «Истории села Горюхина» (где она перестает быть сатирой), в статьях о Радищеве и др. *Славянофилы* считали Пушкина в числе своих предшественников, ссылаясь на «Бородинскую годовщину», на «Пир Петра Великого», на «Олегов щит» и т. п. *Натуралисты* могли бы привести стихотворение «Румяный критик мой, насмешник толстопузый», да и «Когда за городом». Этого мало. Тоже известно, что «своим» признавали Пушкина также *декаденты и символисты*. Положим, декадентам приходилось ссылаться лишь на отдельные выражения (особенно из стихотворения «Не дай мне бог сойти с ума...»), но символисты могли привести не мало доказательств в защиту своей родословной. Набросок «В начале жизни...»

заключает поразительную аналогию с идеями Ницше: противоположение Аполлона и Диониса. «Гими чуме» — вполне в духе настроений, господствовавших среди символистов («Всё, всё, что гибелью грозит...» и т. д.). Отдельные стихотворения явно построены по методу символа или в манере *импрессионизма* («Люблю ваш сумрак неизвестный...», «Лишь розы увядают...» и др.). Когда позднее будет вскрыто истинное значение нашего *футуризма*, станет ясно, что основное его устремление тоже не было чуждо Пушкину» («Пушкин-мастер»).

Нет нужды останавливаться на спорности многих историко-литературных определений Брюсова.[1] Точно так же нет необходимости оспаривать неубедительность анализа Брюсова, доходящего до того, что в связь с различными школами ставятся даже «отдельные выражения» Пушкина, в то время как ценность творчества Пушкина для позднейших поколений была именно в целостности его созданий. Но главное в том, что Брюсов изображает соотношение Пушкина и последующей литературы так, будто Пушкин провидел все литературные школы, пришедшие ему на смену, и из его произведений можно выбрать типичные образцы, иллюстрирующие «реализм», «народничество», «натурализм» (?). По его формулировке «Пушкин доходил уже до наших дней, а может быть заглядывал и дальше». Между тем Пушкин вовсе не был «пророком»; он только более своих современников угадал прогрессивные тенденции развития литературы и, будучи во много раз одареннее этих современников, сумел выразить свое понимание исторического процесса развития литературы в своих произведениях. Но тенденции процесса — не то, что результаты этого процесса. Поэтому новые школы всегда вскрывали ценное в наследии Пушкина не в тех формах, как это было у Пушкина. Истинные последователи Пушкина писали не так, как Пушкин, а иначе. Наоборот, воспроизведение пушкинских мотивов без обогащения их новыми ассоциациями, новым художественным материалом, по большей части играло реакционную роль в истории русской литературы и вызывало справедливые осуждения со стороны тех, кто ближе был связан со своей современностью. К сожалению, часто эти упреки незаслуженно падали и на самого Пушкина. Усвоение Пушкина всегда было в какой-то степени и *преодолением* его, т. е. *преодолением* того временного, что налагала на создания Пушкина эпоха, в которую они создавались. Значение Пушкина не в том, что он давал законченные и замкнутые в себе образцы «будущего», а в том, что его произведения являлись своего рода бродилом, что в них заключались оплодотворяющие начала, на которых вырастало это будущее.

Эти ростки будущего, содержащиеся в произведениях Пушкина и во всем его поэтическом наследии, обнаруживались прихотливо, внезапно и неожиданно. Влияние Пушкина на дальнейшую литературу нельзя свести к одной формуле, — оно далеко не однообразно. Характер этого влияния определялся не только свойствами творчества Пушкина, но и свойствами того, чье творчество определялось влиянием Пушкина. И дело не в различии понимания образа Пушкина и его творчества, а в том, чего искал тот или иной писатель у Пушкина, и что он у него находил. Поэтому-то так различны между собой писатели, испытавшие на себе силу воздействия пушкинского творчества. Мотивы и мысли Пушкина,

---

[1] Пожалуй, из всех его промахов самый грубый — популяризация положения Мережковского о том, что упомянутые в стихах «В начале жизни» «Два демона — два идеала языческой мудрости: один — Аполлон, бог знания, солнца и гордыни; другой — Дионис, бог тайны, неги и сладострастия»; Пушкин никогда не предвосхищал идей Ницше о происхождении трагедии; в двух демонах естественнее и проще всего видеть Аполлона и Венеру и не делать из этого никаких философских умозаключений.

попадая в новую среду, богатую новыми интересами и новыми устремлениями, приобретали новую и свежую форму. Иногда эта новая форма оказывала обратное влияние и заставляла, иногда ошибочно, воспринимать самые образы Пушкина как наполненные новым содержанием, которое будто бы «провидел» Пушкин (характерным, хотя, может быть, и грубым, примером является упомянутое символистское истолкование демонов Пушкина как предвосхищения идеи Ницше о Дионисе и Аполлоне). Чрезвычайно опасным является для историков литературы это ретроспективное истолкование произведений Пушкина как символов новых понятий и явлений. Это антиисторическое «толковничество» Пушкина психологически неизбежно именно в силу воздействия Пушкина на позднейшие явления, в результате которого являлось новое «родство» Пушкина с его литературными потомками; но это был факт, существенный для потомков, а не для Пушкина. Смысл воздействия Пушкина на литературу не в мистически пророчественной его роли, а как раз наоборот — в том, что он был здоровым историческим явлением, своими корнями связанным с его прошлым и его настоящим и только таким путем творившим будущее, как его творит всякий деятель культуры, обладающий здоровым историческим чутьем и не оторванный от реальной современности.

Творчество Пушкина воздействовало на дальнейшую литературу двояким образом: как совокупность его произведений и заключающихся в них мотивов, образов, картин, проблем и идей и как некая единая художественная система. И в том и в другом отношении посмертная жизнь произведений Пушкина была богатой и плодотворной.

Произведения Пушкина вошли в культурный обиход русской жизни наравне с другими явлениями культуры. Они стали в ряду с жизненными реальностями всякого рода. Это были не только книги, призванные дополнять и сокращать «опыты быстротекущей жизни», — они являлись источниками таких же сильных жизненных переживаний и впечатлений, как встречи с людьми, как любовь или природа. Русские люди, так сказать, росли в обстановке произведений Пушкина. Со стихами Пушкина у них связывались ранние детские воспоминания, его стихи являлись предметом споров и обсуждений, из них вычитывались апофегмы житейской мудрости, цитаты из Пушкина являлись своего рода дополнением к практическому языку для выражения реальных впечатлений и переживаний. И каждый писатель черпал из наследия Пушкина не только как художник, творчески перевоплощавший образы его произведений, но и как человек, для которого произведения Пушкина ассоциировались с его личными впечатлениями о прожитом и перечувствованном. И в самом деле, произведения Пушкина так вросли в нашу жизнь, что они являются не только достоянием художественной литературы, но стали принадлежностью речи мыслителя и политического деятеля, являясь источником характеристик и орудием борьбы. Художники слова не являются в этом отношении исключением, и появление у них реминисценций из Пушкина не всегда можно расценивать по законам литературной специфики.

Лирические произведения, возникшие на основе реминисценций пушкинских стихотворений, многочисленны и, пожалуй, необозримы. Возьмем, как пример, творчество Ап. Григорьева. Масштабы лирического дарования автора «Двух гитар» не так уже велики; однако он не лишен был своеобразия, совмещая в себе критика и поэта. Ему принадлежит формула: «Пушкин — наше всё». Про него Блок писал: «Он — единственный мост, перекинутый к нам от Грибоедова и Пушкина, шаткий, висящий над страшной пропастью интеллигентского безвременья, но единственный мост».

Если Пушкин сказал:

Как беззаконная комета
В кругу расчисленных светил,

то Ап. Григорьев развивает этот образ в целое стихотворение:

Когда средь сонма звезд, размеренно и стройно,
Как звуков перелив, одна вослед другой,
Определенный путь свершающих спокойно,
Комета полетит неправильной чертой,
Недосозданная, вся полная раздора,
Невзнузданных стихий неистового спора,
Горя еще сама и на пути своем
Грозя иным звездам стремленьем и огнем,—
Что нужды ей тогда до общего смущенья,
До разрушения гармонии? Она
Из лона отчего, из родника творенья
В созданья стройный круг борьбою послана,
Да совершит путем борьбы и испытанья
Цель очищения и цель самосозданья.

По существу мы имеем здесь амплификацию пушкинского образа, который из служебного, каким он был в оригинальном стихотворении Пушкина, становится самодовлеющим в стихотворении Ап. Григорьева.

Но вот пример другого соотношения. Одним из популярнейших источников цитат и применений является стихотворение Пушкина «Воспоминание»:

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья
. . . . . .
И, с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Ап. Григорьев берет отсюда тему города, заменяет личную скорбь сопереживанием страданий, присущих городу, и развивает эту тему, сохраняя даже внешнюю форму пушкинского стихотворения.

Да, я люблю его, громадный, гордый град,
Но не за то, за что другие...
. . . . . .
И в те часы, когда на город гордый мой
Ложится ночь без тьмы и тени,
Когда прозрачно всё, мелькает предо мной
Рой отвратительных видений...
Пусть ночь ясна, как день, пусть тихо всё вокруг,
Пусть всё прозрачно и спокойно,—
В покое том затих на время злой недуг,
И то прозрачность язвы гнойной.

(1845)

Аналогичные формулы встречаем в другом стихотворении:

В час томительного бденья.
В час бессонного страданья...[1]

---

[1] Ср. из того же стихотворения:

Пред душевными очами
Вновь развернут свиток длинный...

Ср. у Пушкина:

Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток...

С легкой вариацией та же тема «томительного бденья» встречается в стихотворении «О! кто бы ни был ты...», но в значительно амплифицированной форме, опять с развитием темы города, на этот раз уже не того города, о котором писал Пушкин:

Но если никогда, в часы, когда заснет
С дворцами, башнями, стенами вековыми
И с колокольнями стрельчатыми своими
Громадный город весь, усталый от забот,
Под мрачным пологом осенней ночи темной,
В часы, как смолкнет всё
. . . . . .
В часы, когда на всё наляжет тишина,
В часы, когда, дитя безгрешное, она
Заснет под сенью крыл хранителей незримых,
Ты, обессилевший от мук невыразимых,
В подушку жаркую скрываясь, не рыдал...

Всё это стихотворение соткано из пушкинских реминисценций. Начальные стихи:

О, кто бы ни был ты, в борьбе ли муж созрелый,
Иль пылкий юноша, богач, или мудрец...

повторяют стихи «Ответа анониму»:

О, кто бы ни был ты: старик ли вдохновенный,
Иль юности моей товарищ отдаленный...

В стихах

Мечтать, никем не зрим, и в трепете, что вот
Ты девственных шагов услышишь шелест сладкий,
Что милой речи звук поймаешь ты украдкой...

отголосок пушкинских:

Несчастный, будешь ты готов
Купить хоть слово девы милой,
Хоть легкий шум ее шагов...

(«Зачем безвременную скуку», 1821)

Стихи

Ты, обессилевший от мук невыразимых,
В подушку жаркую скрываясь, не рыдал,
И имя милое сто раз не повторял...

повторяют общие места лирики Пушкина:

Когда бы в долгие часы бессонной ночи,
На ложе, медленно терзаемый тоской,
Ты звал обманчивый покой,
Вотще смыкая скорбны очи,
Покровы жаркие рыдая обнимал
И сохнул в бешенстве бесплодного желанья...

(«Мечтателю», 1818)

Этот список параллелей можно было бы продолжить. Из них мы видим, что Ап. Григорьев, провозглашенный подражателем Лермонтова, во многих своих вдохновениях черпает лирические импульсы из пушкинского поэтического наследия.

Таков пример непосредственного действия лирики Пушкина на лирику другого поэта. Но соотношения могут быть и сложнее. Так, у Блока драматические образы «Каменного гостя» перерождаются в лирическое стихотворение «Шаги командора».

Но несколько иным по самому своему типу является соотношение лирики и прозы. В качестве примера возьмем Льва Толстого. В общем

смысле слова очень трудно говорить о воздействии на творчество Толстого поэзии Пушкина. Личное отношение Толстого к стихам Пушкина было неровное и менялось на протяжении его жизни несколько раз от совершенного отрицания всякого значения стихотворных произведений Пушкина до искреннего восхищения ими. Б. М. Эйхенбаум в своей статье «Пушкин и Толстой»[1] приходит к следующему выводу: «Вырвавшись из плена Дружининых и Тургеневых, Толстой оказался не «человеком сороковых годов», каким они хотели его сделать, а «шестидесятником», хотя и своеобразного толку. Поэзия Пушкина была отодвинута в сторону — и так осталась до конца. Ничего, кроме «Воспоминания» (и то в собственной интерпретации), от лирики Пушкина в сознании Толстого не сохранилось. А что до поэм, то они — «дребедень и ничего не стоят». Но отношение Толстого к прозе Пушкина было несколько иное и несколько более сложное» (стр. 141).

И, однако, со стихами и поэмами Пушкина у Толстого было несколько точек соприкосновения. Начнем с того же «Воспоминания». Во введении к «Воспоминаниям детства» Толстой писал:

«В это время я заболел. И во время невольной праздности болезни мысль моя всё время обращалась к воспоминаниям, и эти воспоминания были ужасны.

«Я с величайшей силой испытал то, что говорит Пушкин в своем стихотворении «Воспоминание»:

«Когда для смертного умолкнет шумный день,
. . . . . .
«Но строк печальных не смываю.

«В последней строке я только изменил бы так, — вместо «строк печальных...» поставил бы: «строк постыдных не смываю».

«Под этим впечатлением я написал у себя в дневнике следующее:

6 января 1903 г.

Я теперь испытываю муки ада: вспоминаю всю мерзость своей прежней жизни, и воспоминания эти не оставляют меня и отравляют жизнь. Обыкновенно жалеют о том, что личность не удерживает воспоминания после смерти. Какое счастие, что этого нет!»

В. Булгаков записал в 1910 г. слова Толстого: «Пушкин был еще человек молодой, он только начинал складываться и еще ничего не испытал... Хотя у него было уже такое стихотворение, как «Когда для смертного умолкнет шумный день». Несмотря на поздние даты этих записей, можно думать, что впечатление от «Воспоминания» сложилось у Толстого гораздо раньше.

И это свое личное, жизненное впечатление от стихов Пушкина Толстой вложил в речи героев. В «Анне Карениной» (ч. I, гл. X) мы читаем следующий диалог Левина со Стивой Облонским:

«...ужасно то, что мы старые, уже с прошедшим... не любви, а грехов... вдруг сближаемся с существом чистым, невинным; это отвратительно, и поэтому нельзя не чувствовать себя недостойным.

«— Ну, у тебя грехов немного.

«— Ах, всё-таки, — сказал Левин, — всё-таки, «с отвращением читая жизнь мою, я трепещу и проклинаю, и горько жалуюсь...» Да.

«— Что ж делать, так мир устроен, — сказал Степан Аркадьевич».

Так жизненное переживание стихов Пушкина передается герою с

[1] «Литературный Современник», 1937, № 1.

тем же пониманием. И это не единственный случай у Толстого. Не одно только «Воспоминание» производило на него сильное впечатление. В его дневнике 13 марта 1900 г. есть запись: «Искусство, поэзия, «Для берегов отчизны дальной» и т. п., живопись, в особенности музыка, дают представление о том, что в том, откуда оно исходит, есть что-то необыкновенно хорошее, доброе. А там ничего нет».

Независимо от пессимистического заключения, характерно, что стихотворение «Для берегов отчизны дальной» Толстой воспринимал, во-первых, как обобщенный образец поэзии, а во-вторых — испытывал при этом морально очищающее действие искусства, чувство «хорошего, доброго». Эта же идея очищающей силы искусства — поэзии и музыки — в моральном плане высказана была Толстым задолго до того в романе «Семейное счастье». «И ведь за что я получила тогда такие награды, наполнявшие мое сердце гордостью и весельем? За то, что я говорила, что сочувствую любви старого Григорья к своей внучке, или за то, что до слез трогалась прочитанным стихотворением или романом, или за то, что предпочитала Моцарта Шульгофу?» Вместо общего определения «стихотворение» в первой редакции стояло: «слезы у меня навернутся, читая Для берегов отчизны дальной».[1]

Опять художественная интерпретация пушкинского стихотворения совпадает с личным восприятием его у самого Толстого. Это совсем не то, что упоминание стихотворения «Под вечер, осенью ненастной» в связи с Катюшей Масловой в «Воскресении» (в черновой редакции). Конечно то, что Маслова выучила эти стихи наизусть и не могла произносить их без слез, не есть перенесение в роман личных впечатлений Толстого, а результат, с одной стороны, сюжетного сближения, т. е. явление чисто литературного порядка, а с другой — след бытовых наблюдений (над распространенностью «романса» как «мещанской» песни). И это как раз не характерный пример для Толстого, хотя и не единственный.[2]

Но такие случаи отражения лирики Пушкина в творчестве Толстого сравнительно немногочисленны. Гораздо более значительно было влияние поэм. Особенно ярко сказалось оно на создании «Казаков». Оленин, представитель городской культуры, едет из Москвы на Кавказ. В его воображении рисуется фантастический, романтический Кавказ: «Все мечты о будущем соединялись с образами амалат-беков, черкешенок, гор, обрывов, страшных потоков и опасностей». Конечно, задание рассказа — показать, что всё это на деле иначе. Характерно, что рядом с Аммалат-беком поставлена черкешенка, т. е. этот ложный, с точки зрения Толстого, Кавказ рисуется по произведениям Марлинского и Пушкина. Таким образом, сразу намечается полемическая точка зрения автора: разрушить фальшивые образы, данные в «Кавказском пленнике» Пушкина и в повестях Марлинского. Казалось бы, обнаруживается явная борьба с Пушкиным. Однако сам Пушкин давно преодолел романтическую схему своей кавказской поэмы. В «Евгении Онегине» он написал:

Какие б чувства ни таились
Тогда во мне — теперь их нет:
Они прошли иль изменились...
Мир вам, тревоги прежних лет!

[1] Акад. изд. соч. Толстого, V, стр. 173.

[2] Аналогичен эпизод из «Хозяина и работника», гл. IV: «Петруха в шубе стоял с своей лошадью посредине двора и говорил, улыбаясь, стихи из Паульсона (речь идет о популярной учебной хрестоматии 80-х годов); он говорил: «Буря с мглою небо скроит, вихры снежные крутять, ах как зверь она завоить, аж заплачить как дите». И далее: «Петруха же и не думал об опасности: он так знал дорогу и всю местность, а кроме того стишок о том, как «вихри снежные крутять», бодрил его тем, что совершенно выражал то, что происходило на дворе».

В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страданья...
Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал.

Таким образом, собственное отношение к «черкешенкам, горам, обрывам» у Пушкина изменилось в том же направлении, в каком оспаривал образы «Кавказского пленника» Толстой, но изменение это произошло за четверть века до создания «Казаков». Полемика с определенной вещью Пушкина является одновременно усвоением художественной системы Пушкина в ее развитии.

Но самый замысел «Казаков» несомненно связан с Пушкиным. Образ героя, уходящего из городов, чтобы прикоснуться к простой, первобытной жизни казачьей станицы, самый роман Оленина и Марьяны, всё это повторяет схему «Цыган». Характерно, что в то время, когда Л. Толстой работал над замыслом «Казаков», он перечитывал Пушкина. В его дневнике 8 июля 1854 г. записано: «Пушкина меня поразили Цыганы, которых, странно, я не понимал до сих пор». И позднее, задолго до окончательной отделки «Казаков», он снова записывает в дневнике: «Цыганы прелестны, как и в первый раз, остальные поэмы, исключая Онегина, ужасная дрянь». Особенно разительны совпадения в рассуждениях Оленина и Алеко. Оленин писал, обращаясь к воображаемому корреспонденту в Москве: «Как вы мне все гадки и жалки! Вы не знаете, что такое счастие и что такое жизнь! Надо раз испытать жизнь во всей ее безыскусственной красоте. Надо видеть и понимать, что я каждый день вижу пред собой: вечные неприступные снега гор и величавую женщину в той первобытной красоте, в которой должна была выйти первая женщина из рук своего творца, и тогда ясно станет, кто себя губит, кто живет в правде или во лжи — вы или я. Коли бы вы знали, как мне мерзки и жалки вы в вашем обольщении! Как только представляются мне, вместо моей хаты, моего леса и моей любви, эти гостиные, эти женщины с припомаженными волосами, над подсунутыми чужими буклями, эти неестественно шевелящиеся губки, эти спрятанные и изуродованные слабые члены и этот лепет гостиных, обязанный быть разговором и не имеющий никаких прав на это, — мне становится невыносимо гадко».

Это почти то же, что слова Алеко:

О чем жалеть? Когда б ты знала,
Когда бы ты воображала
Неволю душных городов!
Там люди в кучах, за оградой
Не дышат утренней прохладой,
Ни вешним запахом лугов;
Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят
И просят денег да цепей.
Что бросил я? Измен волненье,
Предрассуждений приговор,
Толпы безумное гоненье
Или блистательный позор.

Но Толстой не остановился на схеме «Цыган». Его мысль — продолжить далее трактовку положения, данного в поэме Пушкина.

Б. М. Эйхенбаум, разбирая соотношение «Цыган» и «Казаков», пишет: «Но, вместе с тем, это уже вовсе не тот традиционный романтический сюжет, одним из образцов которого является поэма Пушкина. Работая над «Казаками», Толстой записал, между прочим, в дневнике: «Не могу писать без мысли. А мысль, что добро во всякой сфере, что те же страсти везде, что дикое состояние хорошо,— недостаточна». Это уже явный спор с Пушкиным и борьба с ним: слова *«что те же страсти везде»* — явная цитата из «Цыган». Толстому нужен более осязательный, более тенденциозный, более насущный вывод — и он бьется над его прояснением.

Сюжет «Цыган», имеющий свою длинную традицию (европеец среди дикарей), подвергается у Толстого своего рода пародированию и выворачивается наизнанку. Марьяна оказывается неприступной; Оленин смешон в своей роли влюбленного «интеллигента», не уверенного в собственных чувствах: наконец, роль традиционного отца или старца, произносящего заключительное нравоучение (ср. старика в «Цыганах»), передана бродяге Ерошке, который говорит как раз обратные слова и дает Оленину уроки смелости и решительности. Вместо слов пушкинского старика: «Оставь нас, гордый человек!» — слова Ерошки: «Так разве прощаются? Дурак! дурак!.. Ведь я тебя люблю, я тебя как жалею!»

Правда, это финал не всей повести, а только первой ее части; Толстой работал над ее продолжением — и там Оленин должен был победить упорство Марьяны. Но характерно, что это продолжение не состоялось: Толстой охладел к сюжету, потому что он уже не вмещал тех мыслей, которые были ему важны».[1]

Итак, мы видим, как идея поэмы Пушкина, отчасти воспринятая Толстым, отчасти вызывающая его сопротивление, развивается им по-своему, по законам собственного его творчества; то подчиняясь мысли Пушкина, то пополняя и продолжая ее, Толстой создает одну из лучших своих повестей. И в ней он исходит не от прозы, а от стихов Пушкина. Таков пример оплодотворяющего действия художественных замыслов Пушкина, и их жизненность не только в той литературной среде и в той художественной форме, в какой они проявились, но и в совершенно другой обстановке и в другом литературном жанре. И после своей смерти Пушкин своими произведениями способствовал уничтожению жанровых перегородок.

Мы ограничимся только этими примерами воздействия стихотворного наследия Пушкина на писателей позднейших поколений. Собственно, по отношению к каждому из крупных писателей можно было бы проделать работу по выяснению его отношения к творчеству Пушкина и его преломления в собственном творчестве, но для получения цельной картины нельзя было бы ограничить пушкинское творчество только лирикой и поэмами. Уже эти примеры показывают, насколько мало существенны были жанровые признаки произведений Пушкина для его последователей (исключая, конечно, эпигонов).

Характерно, что ощущение единства пушкинского творчества неизменно вызывало в представлениях читателей единый образ автора, сознание неотъемлемости его произведений от его личности. В ряду созданных им образов Пушкин передал потомству и свой собственный образ поэта и человека. Стихи Пушкина редко воспринимались как хрестоматийные образцы, продукты безличного творчества, как воспринималась, например, «Птичка» Ф. Туманского, заучивавшаяся наизусть в детстве на ряду с лучшими произведениями Пушкина. Образ Пушкина неразрывно связывался с его произведениями. И этот образ сам стал темой русской

[1] «Литературный Современник», 1937, № 4, стр. 139.

литературы, начиная со стихотворения Лермонтова «На смерть поэта» и посильных стихотворных излияний Подолинского до «Декабристок» Некрасова, в которых образ Пушкина создан, конечно, не исключительно на основе мемуаров Марии Волконской, но и на собственном восприятии лирики и поэм Пушкина южной поры. От Некрасова до Маяковского и, далее, до наших дней эта тема жива в литературе. И ее питают не только юбилейные торжества, но и живой образ Пушкина, присутствующий в сознании каждого русского писателя.[1]

Но уже на этих примерах видно, что картина получается не всегда одинаковая, будем ли мы говорить о воздействии отдельных произведений или о воздействии всей художественной системы Пушкина. Так, Толстой, полемически задевающий «Кавказского пленника», оспаривает его с тех позиций, которые определились в собственном творчестве Пушкина. Наоборот, имитаторы Пушкина очень часто идут наперекор его художественной системе. Так, Брюсов, задумав окончить стихи Пушкина о Клеопатре, на самом деле создал произведение, чуждое Пушкину и идущее вразрез с основными особенностями его стиля и художественной манеры.[2]

Наиболее существенным в воздействии Пушкина на русскую литературу XIX в. является воздействие его художественной манеры в целом, а не отдельных его произведений. О воздействии целостной художественной системы Пушкина следовало бы говорить, исходя из всего пушкинского наследия, не ограничиваясь одними стихотворными произведениями, поскольку творчество его неделимо и границы между жанрами и родами зыбки и произвольны. Недаром многие произведения Пушкина даже не имеют твердого положения среди его системы жанров. Так, «Сцена из Фауста» то бывает относима к драматическим произведениям, то к лирике. Отдельные маленькие драмы Пушкин печатал, как и сказки, в составе своей лирики; «Жених», традиционно относимый к лирике и являющийся по существу «русской балладой», в собственных списках Пушкина отнесен к циклу сказок. Драматической формой Пушкин пользовался даже в критических памфлетах («Альманашник»); с другой стороны, памфлетный материал оформлялся и в форме стихотворной («Моя родословная», эпиграммы), и эти произведения нельзя рассматривать в отрыве от его литературной и публицистической прозы. В эволюции стихотворного повествования Пушкин приходил к задачам, разрешавшимся им на следующем этапе в области повествования прозаического. «Домик в Коломне» — шаг к «Повестям Белкина». Проблема историзма, одна из центральных в художественном творчестве Пушкина, не может рассматриваться вне его собственно исторических занятий и публицистических высказываний. Всё монолитно, всё цельно в творчестве Пушкина. Поэтому, в пределах данной статьи, ограниченной материалом лирики и поэм, мы можем отметить лишь некоторые черты художественной системы Пушкина, перешедшей в дальнейшую литературу и давшей начало новым литературным течениям и школам.

При рассмотрении литературных судеб стихотворного наследия Пушкина, естественно, возникает в первую очередь вопрос о самом стихе. Судьбы стихотворной реформы, произведенной Пушкиным, должны

---

[1] Надо сознаться, что литература, связанная с этой темой, более богата неудачами, чем положительными достижениями. Нет более печальных сборников, чем те, которые составил Каллаш на тему «Русские поэты о Пушкине». Если даже исключить из этих сборников продукты чистой графомании, то и тогда их характер вряд ли освободится от густого налета унылости.

[2] Окончанию «Египетских ночей» посвящена книга В. Жирмунского «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (1922). Вот вывод автора: «То, что взято Брюсовым у Пушкина, относится к наиболее внешним элементам его поэтического творчества, причем заимствованное изменено до неузнаваемости» (стр. 85—86).

привлечь наше внимание. Однако при современном состоянии стиховедения (и не только русского) уделить этому вопросу должное место в общем очерке, посвященном стихотворному наследию, нет возможности. Проблемы стиховедения в нашей науке еще не сомкнулись с общими проблемами литературоведения. Стиховедение остается некоторой весьма специальной отраслью литературоведения, не нашедшей выхода на широкую дорогу магистральных проблем литературы. Еще не определена литературная функция разных размеров и их вариаций, еще не установлено соотношение между ритмическим и экспрессивным строем речи. Не выяснена точно и роль Пушкина в реформе русского стиха и сущность этой реформы, хотя эмпирически уже современники Пушкина ощущали, что механизм русского стихосложения им был создан наново, и что пример Пушкина научил новых поэтов, как писать стихи.

Статистика различных размеров, таблицы строфических и ритмических форм, словари рифм не дают ключа к осмыслению истинного значения стихотворной реформы Пушкина, которая лежит, повидимому, не в его тяготении к четырехстопному ямбу или иному размеру, а в создании новых форм стихотворной речи, в создании особого стихотворного синтаксиса, в котором ритмические элементы звучания приходят на помощь иным средствам построения фразы, доступным и прозе, и придают речевому строю особую выразительность и особую гибкость. Стиховедческое изучение Пушкина должно стать отраслью стилистики, а не замыкаться в формах автономных проблем, понятных и нужных одним стиховедам, а потому, может быть, не нужных никому.

Пушкин выступил как продолжатель стихотворной реформы Жуковского и Батюшкова. На основе достигнутых уже ими результатов он создал особенный гармонический и «легкий» стих, который так же противостоял затрудненному стиху некоторых его современников, как и его легкий и гармонический язык противостоял их речи, архаизированной и перегруженной. Уже в ранних поэмах, начиная с «Руслана и Людмилы», вырисовывается пушкинский идеал непринужденного стиха, в котором гармония и соразмерность сочетаются с тоном дружеского повествования и «небрежного» разговора. Он достигает предельного выражения в «Евгении Онегине». Повидимому, совпадение этого стиля с размером четырехстопного ямба объясняется слоговым объемом стиха (8—9 слогов), близким к нормальному объему ритмических членов разговорной фразы. Однако краткость этого стиха при непрерывном возврате элементов одинаковой слоговой длины речевых «тактов» препятствует впечатлению «прозаичности» ямбической речи. Пушкинский четырехстопный ямб, сохраняя стихию разговорности, в то же время не может быть зачислен в разряд стихов, имитирующих ритм прозаической речи, характеризуемый некоторой нечеткостью в дроблении речи на такты.

Впрочем, четырехстопный ямб Пушкина далеко не однороден стилистически. Он чрезвычайно гибок, как гибка та речевая стихия, к которой он приближается. Эмоциональная экспрессивность четырехстопного ямба в произведениях Пушкина позволяла ему давать картину быстрых смен настроения, не меняя ритма, что можно наблюдать на его центральном произведении — «Евгении Онегине».

Однако Пушкин не замыкался в одном размере. В «Домике в Коломне» он заявил:

> Четырестопный ямб мне надоел:
> Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
> Пора б его оставить...

И в области пятистопного ямба Пушкин сделал не меньше, чем в области четырехстопного. Его усилиями изгнан из драматургии алек-

сандрийский стих: после «Бориса Годунова» старинный стих, безраздельно господствовавший на русской трагической сцене, более уже не воскресал. Пятистопный ямб, обладающий бо́льшим слоговым объемом, по своей структуре гораздо лучше, чем четырехстопный, передает нечеткость тактового членения прозаической речи, и потому ему в большей степени свойственно качество прозаичности. Опять-таки и здесь это качество стих приобрел у Пушкина не сразу: через оссианические и элегические пятистопные ямбы Пушкин возвысился до исключительной музыкальности стиха «19 октября 1825 г.» и одновременно нашел и прозаическую стихию этого размера в «Борисе Годунове». Это был переворот в стилистике русской трагедии, в системе ее декламации, следовательно, в самой природе трагедии. Это изменение драматической природы трагедии произведено Пушкиным параллельно тому, что происходило в Западной Европе, а в некоторых отношениях шло дальше. Однако стих «Бориса Годунова» не был пределом возможностей для пушкинского пятистопного ямба. Стих «Бориса Годунова» еще носил след французского влияния. Внешне это выражалось в сохранении цезуры после четвертого слога:

Наряжены | мы вместе город ведать,
Но, кажется, | нам не за кем смотреть:
Москва пуста; | вослед за патриархом
К монастырю | пошел и весь народ.

Внутренне это отражалось на том, что распадение стиха на отдельные слова происходило так же, как в 10-сложном французском стихе. И Пушкин сознавал это: «Я сохранил цезуру французского пентаметра на второй стопе и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия». И в 1830 г. он последовал примеру Жуковского, Дельвига и Кюхельбекера, отказавшись от цезуры. Этот стих еще сильнее передавал стиль прозаического повествования, сохраняя свойственную Пушкину гармоническую уравновешенность.

Менее значительна реформа, произведенная Пушкиным в области александрийского стиха. Более декламационный по своим свойствам, он плохо подчинялся законам практической речи и дальше отстоял от живой стихии разговорного языка. Пушкин применял его преимущественно в области лирики, где достиг возможной гибкости стиха, но и то более в композиции лирических стихотворений, писанных александрийским размером, чем в форме самого стиха. Пушкин думал и о применении этого стиха к повествовательным произведениям:

Но возвратиться всё ж я не хочу
К четырестопным ямбам, мере низкой.
С гекзаметром... о, с ним я не шучу:
Он мне не в мочь. А стих александрийский?
Уж не его ль себе я залучу?
Извивистый, проворный, длинный, склизкий,
И с жалом даже — точная змия;
Мне кажется, что с ним управлюсь я.

Однако опыт с «Анджело» не был достаточно убедителен. Александрийский стих явно отживал свой век. Он удержался у эпигонов Пушкина в функции антологического размера, в элегиях, нагруженных мифологическими образами.

Пушкин не ограничивал своей деятельности разными формами ямба. В сказках он разработал русский четырехстопный хорей, усвоенный в данном жанре и его последователями. Сравнительно меньшее внимание он обратил на трехсложные стопы: дактиль (этим размером написано только три стихотворения), амфибрахий (только 14, но среди них «Песнь о Вещем Олеге», «Узник», «Кавказ» «Туча») и анапест (только 6, но среди них «Пью за здравие Мери» и «Будрыс и его сыновья»). Сравни-

тельно малое количество произведений, писанных трехсложными стопами, создало впечатление, что они не характерны для Пушкина и чужды его художественной манере.

Но Пушкин пытался выйти за пределы «классических» размеров. Опыты современников указывали ему на два пути: античные размеры и народно-песенные. К античным размерам (гекзаметру и элегическому дистиху) он обратился после того, как применение гекзаметра к русскому стиху было реабилитировано переводом Гнедичем «Илиады». Однако опыты его в этом роде не многочисленны и в значительной части являются подражаниями древним или вызваны ближайшими ассоциациями с поэзией и искусством древних (сюда относятся, например, стихи, адресованные Гнедичу и Дельвигу, писавшим античными размерами, или посвященные произведениям скульптуры, вызывавшим неизбежно мысль об искусстве греков). Гекзаметры Пушкина носят на себе отпечаток его личного стиля, но их удельный вес в творчестве Пушкина был недостаточно велик, чтобы создать традицию в этой области.

Иначе обстоит дело с народными размерами. Предшественником Пушкина в деле применения народных размеров к письменному стиху был Востоков. Он же положил начало и теоретической разработке вопроса о сущности песенных размеров. В «Путешествии из Москвы в Петербург» Пушкин писал: «Много говорили о настоящем русском стихе. А. Х. Востоков определил его с большою ученостию и сметливостию. — Вероятно, будущий наш эпический поэт изберет его и сделает народным». Сам Пушкин много сделал в этом направлении. Будучи сам собирателем и знатоком русской песни, он с конца 20-х годов искал форм применения народных размеров к литературному стиху. Сперва это были опыты в духе народных песен («Песни о Стеньке Разине», «Еще дуют холодные ветры», «Всем красны боярские конюшни»), а затем последовал целый цикл «Песен западных славян», к которым надо присоединить песни из «Русалки», «Сказку о рыбаке и рыбке» и стоящую особо «Сказку о попе», писанную стилем раешника. Однако цикл «Песен западных славян» не встретил сочувственного отношения к себе в среде русских читателей. Равно и русские писатели не отозвались на этот цикл; среди исключений можно назвать Толстого, восхищавшегося песнью о Янке Марнавиче и Достоевского, панегирически отозвавшегося о всем цикле в «Дневнике писателя».[1] Даже А. Майков, писавший сербские песни, не воспроизводил народного стиха, созданного Пушкиным, а заменял его правильным книжным стихом (пятистопным хореем). Из всех переводчиков сербского эпоса стих Пушкина в XIX в. воспроизводили, кажется, только П. Киреевский («Погибель сербского царства») и Н. Берг («Царь Лазарь и царица Милица»), и то в виде редкого исключения; вообще же создалась традиция передавать сербский (и болгарский) 10-сложный стих пятистопным хореем или трехстопным амфибрахием. Таким образом, традиции в русском стихосложении опыты Пушкина не создали. Однако самая тенденция Пушкина в этом отношении знаменательна. В своем понимании народного стиха Пушкин исходил из схем, предложенных Востоковым. Существо этих схем заключается в том, что Востоков видел в русском стихе постоянное число ударений с неопределенным количеством неудар-

[1] В «Дневнике» за 1877 г. Достоевский писал: «Кстати, я спросил: «Помните ли вы в Песнях западных славян...» и т. д., и я вперед за всех отвечаю, что никто не помнит ни «песни о битве у Зеницы Великой», ни даже и самих «Песен западных славян» Пушкина. Ну, кроме специалистов там каких-нибудь, словесников, али старых-старых каких-нибудь стариков. Пусть я гнусно ошибаюсь, но всё же я в этом твердо уверен. А между тем знаете ли, господа, что «Песни западных славян» это — шедевр из шедевров Пушкина, между шедеврами его шедевр...» Говоря о «Песне о Георгии Черном» и о «Битве при Зенице Великой», он писал: «Это два шедевра из этих песен, бриллианты первой величины в поэзии Пушкина».

ных слогов между ударениями и лишь с постоянным замыканием стиха по определенной метрической схеме. Формулы Востокова в основном совпадают с формулами «дольников» или «паузников», т. е. вольных форм стиха, получивших полное право гражданства в русской поэзии только в XX в. Если же присмотреться к практике Пушкина, то сущность ее можно с некоторым приближением кратко формулировать так: классический русский стих построен на предпосылке, что все слоги обладают равной протяженностью. Только в таком случае оправдывается правильность постоянного возврата ударений на определенные слоги стиха и необходимость равносложности стихов. А это в свою очередь предполагает особый стиль чтения стихов, с особой отчетливостью в произнесении каждого слога. В стихах не скажешь «тыща» или «здрасьте»; требуется непременно сказать «ты-ся-ча», «здрав-ствуй-те». Такое произношение, далекое от бытового разговорного стиля, вызывает искусственную напряженность, книжность стихотворного языка, вовсе не обусловленную самым фактом ритмической упорядоченности речи. В «Песнях западных славян» Пушкин сделал попытку исходить из живого произношения слов с соответствующей редукцией слогов.

Здесь мы встречаемся с такими формами как «щиколка» вместо «щиколодка» (по московскому произношению, как объясняет свою вольность Пушкин), «Алексеич» вместо «Алексеевич». Всё это свидетельствует, что Пушкин ориентировался на другую, не книжную систему произношения и строил стихи на естественном ритме речи. Этот естественный ритм в те годы воспринимался как нарочито упрощенный, народный, а потому уместный только в фольклорных произведениях. Фольклорность «Песен западных славян» и определила их судьбу и малое влияние на литературу. Между тем деканонизация книжной стихии неудержимо продолжалась на протяжении всего XIX в. Но только в начале XX в. появляется на ряду с книжным стихом, имеющим двухвековую традицию, стих, основанный на стихии живой разговорной речи. Являясь сперва в форме робких «дольников», стих этот получает полное развитие в поэзии Маяковского. Так, эмпирически, русская поэзия пришла к формам, законность которых задолго предвидел Пушкин.

Но на примере «Песен западных славян» можно только показать, насколько Пушкин был выше своих современников в понимании сущности стихотворного ритма. Довести до сознания своих непосредственных последователей существо этого понимания Пушкин не мог, и расчеты его на будущего эпического поэта оправдались не скоро.

Реальным наследием Пушкина в области стиха были его ямбы и, в меньшей степени, хореи. В этих размерах Пушкин показал образцы говорного стиля в поэзии, сочетая «прозаизацию» стиха с исключительной гармоничностью его, продиктованной столь присущим ему чувством меры и равновесия.

Обычно дальнейшее развитие русского стиха характеризуется как борьба между говорным стилем Пушкина и мелодически-песенным началом, идущим от Жуковского. Напевный стиль развивался в стихах Фета и от него пришел к символистам; в творчестве Некрасова проблемы прозаизации языка и стиля сочетались с тяготением к песне, которая приобрела под его пером такое своеобразие, что никакое импрессионистическое определение критики не покрывает характера его стиха, в результате чего о его поэзии говорятся вещи диаметрально противоположные. После символизма пришел футуризм, создав новые основы ритмически упорядоченной речи. В наши дни наблюдается спад экспериментализма и возвращение к классическим формам стиха, т. е. тем самым к Пушкину.

Как бы ни была правильна эта схема, необходимо учитывать следующее: вся эта картина борьбы разных течений в русском стихосложении

(за исключением, может быть, деятельности футуристов) основана на явлениях, не так глубоко задевающих сущность русского стиха. В действительности все эти бури происходили на поверхности.

В самом деле, наиболее резко противоставляли Пушкину имя Некрасова. В 1855 г. Чернышевский стилистическими таблицами доказывал, что ямб не свойственен русскому языку, так как средняя длина русского слова составляет три слога, а ямб и хорей насчитывают по два слога на ударение. При этом была выдвинута теория, что так называемые пиррихии есть неправильность, которую нельзя допускать. Иначе говоря, законен только ямб со всеми метрическими ударениями, вроде:

Мальчи́шка Фе́бу ги́ми подне́с...
Она́ мила́ — скажу меж на́ми.

И незаконны ямбы типа:

Цвето́к засо́хший, безухи́нный...
Над омрачённым Петрогра́дом...
Стреми́тся дерзновённо в да́ль...

потому что в них не насчитывается всех четырех ударений.

Однако не следует забывать, что Некрасов, с именем которого связывается исключительное употребление трехсложных размеров, в действительности чаще всего употреблял именно ямб. Свыше 40% его стихотворений писаны ямбом, что приближается к половине всех его произведений. Излюбленный из трехсложных размеров его применен им в числе, не достигающем 20% общего числа его произведений (в этот счет не входят, конечно, «Мечты и звуки», в которых доля ямба достигает более 50%). Следовательно, базой большинства некрасовских стихов всё-таки был пушкинский ямб.[1]

С другой стороны, если говорить о борьбе стиха Пушкина со стихом Жуковского, то не следует забывать, что сам Пушкин был учеником Жуковского, и, следовательно, расхождения в принципах их стихотворной техники не так уж велики; противоречие касается явлений, не затрагивающих сущности стихотворной системы.

Борьба с определенными сторонами индивидуальной системы Пушкина (с его говорным стилем, с его предпочтением ямбических форм) велась на основе пушкинской, а не иной стихотворной системы. Так называемое пушкинское *направление*, пропагандистами которого были эпигоны Пушкина, встречало сопротивление, и ему противоставлялись другие направления в стихосложении. Но самые основы стиха, утвержденные Пушкиным, оставались законом на протяжении всего века. Антагонисты не внесли коренных коррективов в систему Пушкина. Поэты, пришедшие вслед за Пушкиным, внесли в стихи большее разнообразие в употреблении отдельных размеров. В частности, стали чаще обращаться к трех-

[1] Конечно, Некрасов пользовался всеми «вольностями» ямба, подобно Пушкину; вот для примера стихи его, непосредственно внушенные «Медным всадником»:

О город, город роковой!
С певцом твоих громад красивых,
Твоей ограды вековой,
Твоих солдат, коней ретивых
И всей потехи боевой,
Плененный лирой сладкострунной,
Не спорю я: прекрасен ты
В безмолвьи полночи безлунной,
В движеньи гордой суеты!

(«Несчастные», 1856)

Оригинальные ямбы Некрасова, в которых нет прямой зависимости от Пушкина, таковы же по своему строю и сохраняют те же пиррихии.

сложным размерам, варьировали рифму, строфику, но не совершили решительного переворота, который отбросил бы стиховую систему в прошлое, как, например, реформа XVIII в. отбросила в прошлое силлабические вирши. Стих Пушкина жив и сегодня. И жив он не как чистый идеал ритма слова, не как форма аполлоновской чистоты и гармонии, а как живое слияние стихии разговорной, живой речи со стихией поэзии.

Если же начала, заложенные в русском стихе Пушкиным, не нашли в XIX в. яркого выражения, и то немногое новое, что дал этот век русскому стиху, не является прямым продолжением пушкинских тенденций, а развивалось окольными путями, то это объясняется в первую очередь судьбами русской поэзии, уступившей прозе гегемонию в литературе. Прямая линия Пушкина в стихах была дорогой эпигонов, и уже в силу этого не могла обогащаться новыми приобретениями и широким развитием возможностей, заложенных в собственном стихе Пушкина. У Пушкина почти не было равных ему по силе наследников в поэзии. Единственная фигура, которую противоставляли Пушкину, был Некрасов. Но и Некрасов казался непримиримым с Пушкиным только в глазах слишком поспешных его поклонников. Для самого Некрасова Пушкин не был враждебен. И любопытен тот факт, что, когда, после временного отрицания заслуг Некрасова, он получил снова всеобщее признание, среди самых горячих его апологетов оказались те, кто одновременно являлся не менее горячим поклонником Пушкина.

Но более значительно влияние на последующую литературу всей поэтической системы Пушкина. Это влияние не ограничивалось определенными жанрами; ее испытывала вся литература в целом, и, может быть, прозаики больше поэтов.

Среди различных импрессионистических и публицистических схем истории русской литературы имеются и такие, в которых Пушкин противопоставляется писателям, пришедшим вслед за ним, как некий антипод. В творчестве Пушкина усматривают олимпийскую возвышенность, образец отрешенного от жизни «изящества», аполлонической безмятежности и чистоты классического идеала. Напротив, Гоголь явился как бы дионисической натурой, всё творчество которого построено на «шутках и изворотах». То же, но другими словами говорят, противопоставляя положительные идеалы Пушкина отрицательному (граждански) изображению русской действительности у Гоголя.

Между тем, дело едва ли обстоит так. Конечно, не безразлично, был ли Гоголь антиподом или учеником Пушкина, так как русская школа прозы развивалась из гоголевской натуральной школы. И далеко не безразлично, были ли позднейшие «возвраты к Пушкину» отступлением от закономерного развития литературы и к Пушкину обращались «через голову» Гоголя или же дело обстояло иначе, и естественная в литературном процессе борьба велась на иных позициях, не затрагивающих вопроса об антиномии «Пушкин — Гоголь».

Прежде всего следует похоронить легенду о «чистом изяществе» пушкинского творчества. Если у него было чувство меры, которого иногда недоставало позднейшим писателям, то не в ней сущность положительных идеалов его искусства. Гармоничность и соразмерность произведений Пушкина есть его индивидуальное свойство, свидетельствующее о высоком уровне его искусства, его умения. Но на одной соразмерности не построишь искусства. Соразмерность частей возможна только, когда существуют эти части и существует план целого. Художественный материал и формирующая его мысль не обусловливаются «чистотой» и «изяществом». Иначе мы вернемся к старой формуле, что Пушкин был по существу бессодержательным писателем и пробавлялся техническим совершенством и музыкальностью стиха.

В частности, с этим связан и вопрос о гражданском содержании творчества Пушкина. Большой ошибкой является признание аполитичности Пушкина. Между тем этот тезис имел в свое время успех. Этим отчасти объясняется относительно малое влияние гражданской лирики Пушкина в дальнейшем. Но гражданской была лирика не только в его чисто политических стихотворениях, как революционных, так и тех, которые ошибочно зачисляли в разряд «официально патриотических». Гражданским было всё творчество Пушкина — и в его южных поэмах, и в «Полтаве», и в «Медном всаднике».

Так же мало оснований считать Гоголя антиподом Пушкина, если, конечно, противоставлять не отдельные черты, свойственные индивидуальным дарованиям того и другого, а всю систему творчества. Впрочем, достаточно биографической справки. Гоголь писал свои сказки в период благоговейного почитания Пушкина. Напечатал он их вскоре после личного знакомства с Пушкиным. Начиная с «Вечеров на хуторе» Пушкин оказывал постоянное покровительство и поощрение Гоголю в личном общении и в печати. Пушкин привлек Гоголя к участию в «Современнике». Он, как известно, дал ему сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ». Следовательно, почти все основные вещи Гоголя были написаны в период его общения с Пушкиным и под непосредственным руководством Пушкина. Первая часть «Мертвых душ» есть как бы исполнение литературного завещания Пушкина. Произведения Гоголя, написанные после смерти Пушкина,— «Женитьба» и «Шинель» продолжают ту линию творчества Гоголя, которая определилась на глазах у Пушкина. То же новое, что появилось в творчестве Гоголя после смерти Пушкина («Переписка с друзьями», «Божественная литургия», вторая часть «Мертвых душ»), конечно, никак не определило его положения в литературе. Весь гражданский пафос Гоголя заключен в произведениях, написанных на глазах у Пушкина и вызывавших одобрение Пушкина или же просто писанных на сюжет, заданный Пушкиным.

Таким образом, нельзя говорить о каком бы то ни было «бунте» Гоголя против Пушкина. Система Гоголя выросла из системы Пушкина.

Что же оставил Пушкин своим наследникам?

Если начать с фактуры, с методов «подачи» материала, то первое, что надо отметить, это то, что, уничтожив иерархию литературных жанров и литературных родов, Пушкин уничтожил и иерархию материала литературы. Его борьба за право художника выбирать свободно свой сюжет была по существу протестом против деления сюжетов на ранги, за равноправие «важного сюжета» с «низким» или, как он сам выразился, одинаковое право коллежского регистратора и сенатора на роль героя художественного произведения. Это пронизывает всё творчество Пушкина, и в первую очередь поэмы и лирику.

Второе: признав право изображать все стороны русской жизни, он показал, что литература не требует жеманных прикрас для введения в стихи (или прозу, безразлично) живого материала. Точность описаний, отказ от жеманства, правдивость, верность своему предмету — вот урок, извлекаемый из произведений Пушкина последнего периода его деятельности. Отсюда величайшая конкретность описания, почти документальность. Пейзаж, описанный в стихах Пушкина, можно узнать. У Пушкина в описаниях нет общих мест с красивыми деталями, вообще нет «собирательного» пейзажа, столь обычного у лирических поэтов. Пушкин точен и прост в своих описаниях и характеристиках.

Но простая объективная правдивость еще не составляет сущности пушкинского реализма, пушкинской художественной системы. В его произведениях мы всегда видим отношение автора к своему предмету, что делает лиричным всякое произведение Пушкина. Эмоциональная гамма

Пушкина широка, но в ней господствует чувство человечности. Это чувство человечности, в свою очередь, облекается в самые различные оттенки — от самых светлых до скорбных и мрачных. Но это вовсе не гамма «высокого стиля». Пушкину доступны были сатирические черты и смех. В ряде лучших его произведений господствует ирония. Смех Гоголя не чужд был Пушкину. Если ограничиться одними стихотворными произведениями, то достаточно напомнить «смешные» сказки Пушкина, или его «Домик в Коломне», чтобы понять, как много истинной грусти скрывалось иногда за смехом Пушкина. Все это очень далеко от «безмятежности» Пушкина.

Источником эмоционального отношения Пушкина к действительности была его народность. Но и самая народность у Пушкина приобрела особый облик в силу пушкинского историзма. Историзм Пушкина не только в том, что он любил исторические сюжеты в стихах и в прозе, а в том, что исторические судьбы народа были его темой и тогда, когда он писал о современности. Историческое ощущение эпохи сопровождало его творчество в изображении своего времени. Историческими являются не только его «Полтава», но и «Евгений Онегин», и «Домик в Коломне», и «Медный всадник». Настоящее как итог прошлого и как лаборатория будущего — вот что привлекает Пушкина и что он стремится воплотить в своих произведениях. Отсюда — историческая «проблемность» произведений Пушкина, создающая из них исторические документы, по которым можно писать историю России. От Пушкина ведет начало и проблемность всех великих произведений русской литературы позднейших времен, ее идеологическая насыщенность, стремление всегда угадать исторические тенденции и дать в обобщающих образах историческую картину настоящего.

Эти элементы пушкинского творчества, ярко выразившиеся в его поэтических произведениях, были унаследованы русской литературой, продолжены ею и широко развиты. Именно эти черты придали русской литературе значение литературы мировой.

А. ЦЕЙТЛИН

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1

Величайшее создание пушкинского гения — его роман в стихах «Евгений Онегин» находится в русской литературе в некоем «блестящем одиночестве». Нельзя, разумеется, отрицать факт его огромного воздействия на писателей позднейшей поры. Лермонтов, Тургенев, Гончаров, Лев Толстой в своем творческом труде не раз опирались на «Евгения Онегина». Они создали образы, социальная и художественная генеалогия которых восходила к пушкинскому шедевру; его тематика, сюжет, архитектоника, язык оказали чрезвычайно сильное влияние на их мастерство. И все же у «Евгения Онегина» за сто с лишком лет его существования не нашлось прямых продолжателей.

«Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница», сообщал Пушкин 4 ноября 1823 г. П. А. Вяземскому. Эти слова возвещали о рождении принципиально нового жанра, который еще не существовал дотоле в русской литературе.

Сравнивая «Братьев разбойников» с «Кавказским пленником» и «Цыган» с ранними поэмами этого цикла, мы без труда установили бы, как даже в пределах романтической поэмы у Пушкина ширится внимание к действительности, как постепенно объективируется его художественный метод. Без подготовительного действия этого процесса художественной объективации было бы невозможно создание «Бориса Годунова». Жанр лирической поэмы, еще недавно доминировавший в его творчестве, с 1823—1824 гг. отходит (и притом навсегда) на второй план.

На ряду с поэмой Пушкин несколько охладевает и к сатире, богато представленной в его ранней поэзии. «Всё, что говорит он (т. е. Чацкий. *А. Ц.*), — очень умно. Но кому говорит он всё это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека — с первого взгляда знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми и тому подоб.» (Письмо А. А. Бестужеву, конец января 1825 г.).

В этих словах с исключительной силой выражено отрицание Пушкиным «лобовой» сатиры, не считающейся (как это ему казалось) с законами психологического «правдоподобия». Отрицая «фронтальную» сатиру «Горя от ума», Пушкин в то же время отдавал должное реалистической полноте комедии Грибоедова: «Цель его — характеры и резкая картина нравов. В этом отношении Фамусов и Скалозуб превосходны... Les propos de bal, сплетни, рассказ Репетилова о клобе, Загорецкий, всеми отъявленный и везде принятый, — вот черты истинно комического гения». Пушкин признает не «ум» Чацкого (т. е. не сатирическую тенденциозность «Горя от ума»), а реалистическое мастерство шедевра.

Чрезвычайно любопытно также и проделанное им отграничение «героя» от «автора»: «Теперь вопрос. В комедии «Горе от ума» кто умное действующее лицо? ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий?» и т. д. Пушкин восстает здесь против того самого субъективизма, о котором он несколько ранее писал:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.

(*«Евгений Онегин»*, I, LVI)

Замечания Пушкина о «Горе от ума» направлены как против условностей классицистической сатиры, так и против чрезмерного субъективизма романтической поэмы.

В переломную для себя пору Пушкин не случайно испытывает сильнейший интерес к прозе, критической и художественной. «Да вот те Христос: литература мне надоела — прозы твоей брюхом хочу» (П. А. Вяземскому, 19 февраля 1825 г.) «...Жду твоих повестей; да возьмись за роман — кто тебя держит» (А. А. Бестужеву, 24 марта 1825 г.). Поглощенный раздумьями о законах психологического «правдоподобия», о преодолении субъективизма, о реалистической мотивированности сатиры, Пушкин начинал тяготеть к созданию прозаических полотен, наиболее удобных для решения этих задач.

Но он сам лучше других понимал, что русской литературе еще не под силу проза нового, реалистического типа. «Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русской метафизической язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться на подобие французского (ясного, точного языка прозы — т. е. языка мыслей)» (П. А. Вяземскому, 13 июля 1825 г.). Или ранее и еще более выразительно в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова»: «Положим, что русская поэзия достигла уже высокой степени образованности: просвещение века требует *пищи для размышления*, умы не могут довольствоваться *одними играми гармонии и воображения*, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует!»[1] И для русской литературы и для самого Пушкина проза — все еще дело будущего.

Она должна быть «свободной», т. е. сочетать в себе действие с легкой «болтовней» автора. «...Да полно тебе писать *быстрые* (курсив здесь и далее Пушкина. *А. Ц.*) повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует *болтовни;* высказывай все начисто» (А. А. Бестужеву, конец мая — начало июня 1825 г.). Или ему же (30 ноября того же года): «Жду твоей новой повести, да возьмись-ка за целый роман — и пиши его со всею свободою разговора или письма...» Выражение «со всею свободою» применительно к роману заставляет вспомнить определение Пушкиным начальной поры его работ над «Евгением Онегиным», когда

... даль *свободного романа*
Я сквозь магический кристал
Еще не ясно различал.

[1] Курсив, не оговоренный особо, принадлежит автору статьи.

Здесь мы вплотную приближаемся к сложному вопросу о жанровой природе «Онегина».

Форма романа была наиболее адэкватной для пушкинского замысла. Этот роман, однако, не мог быть прозаическим, во-первых, из-за неразработанности русского «метафизического языка» и, во-вторых, потому, что это сужало бы самый замысел. В 1823—1825 гг. Пушкин уже не удовлетворялся лирикой, но она ни в какой мере не была для него исчерпанным родом творчества. Писать «свободный роман» значило для Пушкина вместить в него не только «пищу для размышления», но также и «игры гармонии и воображения». Все это блестяще достигалось «романом в стихах»: в нем органически сочетались широкое содержание «романа» с легкой и гармонической формой «стиха».

В «Евгении Онегине» действительность была раскрыта с широтой, не имевшей себе никаких аналогий в прошлом.[1] В центре внимания Пушкина здесь впервые оказались не романтические отщепенцы, а люди, выросшие в окружающей их общественной среде, вполне конкретной и исторической. В «Евгении Онегине» Пушкин впервые создал подлинно типические характеры людей,— дендизм Евгения, романтическое прекраснодушие Ленского, простота и глубина натуры Татьяны были как нельзя более характерны для различных общественных слоев той поры. Типическим образам этим было глубоко присуще то, что сам романист называл «правдоподобием положений». Отъезд Онегина в деревню за наследством, чувство, овладевшее Татьяной, холодная отповедь Онегина на ее признание, ссора друзей — в каждом из этих эпизодов пушкинского романа его характерам придавались типические «обстоятельства». Те же типологические тенденции были присущи и второстепенным образам: вспомним Лариных, остепенившегося Зарецкого, московских родственников Татьяны. Это был первый образец художественно-реалистического романа, обращенного к русской жизни, изображенной здесь во всей ее закономерности. И в то же время это огромное типологическое содержание романа предстало перед читателем в подчеркнуто эмоциональной и лирической форме. Пушкин пошел в разрез с традициями, согласно которым роман должен был быть обязательно прозаическим и чисто эпическим жанром. Поэт не был бесстрастным наблюдателем совершавшегося, как не был и объективным повествователем: он совмещал в себе функции автора, рассказчика, а в известной мере и действующего лица. В первой главе это был близкий друг героя, «добрый приятель» его. Вместе с Онегиным он прошел один и тот же путь развития:

Условий света свергнув бремя,
Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я в то время.
Мне нравились его черты...
Страстей игру мы знали оба:
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар угас;
Обоих ожидала злоба
Слепой Фортуны и людей
На самом утре наших дней.

Рассказчик не был «конфидентом» или мемуаристом, столь обычным для чисто эпических жанров; это был живой и открытый образ самого поэта. Пушкин с беспримерной в истории русской поэзии прямотой говорил о себе, своих поэтических помыслах, своей бедственной судьбе:

Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня.

[1] Из этого прошлого следует, разумеется, исключить комедию Грибоедова «Горе от ума», которая в полном своем виде сделалась известной читателям уже после того, как были напечатаны все главы «Евгения Онегина».

Рассказ Пушкина о жизни Онегина был в то же время его рассказом о собственной жизни. Читатель узнавал о его театральных встречах (1, XVIII—XIX), о женщинах, которых он любил (1, XXX—XXXIV), о его стремлениях путешествовать (I, XLIX), о творческих замыслах, рождающихся в его душе (I, LIX), и т. д. В романе Пушкина жизнь вымышленного им героя то сходилась, то расходилась с реальной жизнью самого поэта:

Онегин был готов со мною
Увидеть чуждые страны;
Но скоро были мы судьбою
На долгий срок разведены.

В последующих главах «Онегина» связь между героем и поэтом значительно ослабла. Но, перестав существовать в качестве конкретного спутника героя, поэт продолжал эмоционально окрашивать происходящее своим сочувствием:

... я сердечно
люблю героя моего...
(6, XLIII)

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу,
Читаю с тайною тоскою
И начитаться не могу.
(3, XXXI)

Живой, неизменно взволнованный образ поэта проявлялся не только в его сочувствии героям, но и в лирических отступлениях от основной интриги. Отступления эти играли и количественно и качественно важную роль в повествовании и сохранили ее до самого финала романа. Пушкин нередко оставлял на время развитие интриги и в одной-двух строфах обсуждал с читателем ту или иную проблему воспитания, морали, любви, человеческих отношений. Его отступления были полны глубокого содержания, ибо представляли собой сгусток жизненного опыта Пушкина. Не всегда требовавшиеся «буквой» повествования, они были необходимы для того, чтобы читатель мог до конца установить свое отношение к совершавшемуся. Так, рассказав в третьей главе о решении Татьяны написать Онегину, Пушкин предварял текст самого письма длинным отступлением (3,XXII—XXX). Его целью было реабилитировать необычный поступок Татьяны, охранить ее от несправедливых нападок, объяснить самый стиль этого письма, т. е., иначе говоря, дать авторский комментарий, необходимый для верного понимания одного из самых важных эпизодов сюжета. Другие отступления имели целью создание эмоционального фона; такова строфа «Любви все возрасты покорны», помещенная перед ответным письмом Евгения Татьяне (8, XXIX).

Трудно преувеличить значение субъективного начала в повествовании «Евгения Онегина». Лирические отступления Пушкина были тем зерном, из которого вскоре развился и вдохновенный пафос «Мертвых душ», и эмоциональный финал «Отцов и детей», и суровый в своем морализировании зачин толстовского «Воскресения». В «Евгении Онегине» Пушкин впервые в русской литературе реализовал принцип полной авторской «свободы» и тем самым решил одну из важных проблем создания реалистического эпоса.

Общественный по своему диапазону, пушкинский шедевр был в то же время глубоко лирическим романом, подлинным плодом

Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

К «Евгению Онегину» были бы неприменимы шутливые слова его создателя, брошенные им в одном из писем к П. А. Вяземскому: «заворожи все это своею прозою, богатой наследницей твоей прелестной поэ-

зии, по которой ношу траур». «Онегин» не был «трауром» по пушкинской поэзии: он являлся редчайшим соединением, сплавом, синтезом двух, казалось бы, глубоко различных поэтических родов — эпоса и лирики.

Этот синтез не случайно был осуществлен в начале 20-х годов прошлого столетия. Русская поэзия теряла в ту пору свою гегемонию и десятилетием позднее потеряла ее вплоть до конца века. Прозаическая традиция XIX в., наоборот, еще не создалась: 1823—1826 гг. не принесли русской прозе ничего, кроме повестей В. Т. Нарежного и первой повести М. П. Погодина («Нищий», 1825). Что касается основного жанра прозы — романа, то он еще более замедлился в своем становлении: появление «Юрия Милославского» Загоскина, «Ивана Выжигина» Булгарина и других датируется только 1829 годом. «Роман в стихах» не мог быть написан Пушкиным в другую пору. Двумя годами ранее первой главы это был бы новый «Кавказский пленник», тремя годами позднее последней главы он несомненно был бы выдержан в той манере «презренной прозы», которая вскоре сделалась для Пушкина «смиренной» и любимою.

2

Документы творческой истории «Евгения Онегина» раскрывают перед нами чрезвычайно любопытную картину борьбы за новый литературный жанр. Пушкин отграничивает свой роман в стихах от традиционных и модных видов литературы, в первую очередь от романтической поэмы. В пору, когда писалась и печаталась первая глава «Евгения Онегина», появились в свет «Цыганы», «Братья разбойники», «Войнаровский», отрывки из «Наливайки», «Чернец». Пушкин отдал жанру поэмы несколько лет напряженного труда; его поэмы принесли ему шумные успехи. И тем не менее в «Онегине» он преодолел ограниченность этого еще недавно излюбленного им жанра.

Правда, Пушкину не сразу пришел на ум тот новый термин, который подчеркнул бы гегемонию в «Онегине» нового, *эпического* начала. «Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь до-не́льзя» (А. А. Дельвигу, 16 ноября 1823 г.). «...Я на досуге пишу новую поэму «Евгений Онегин» (А. И. Тургеневу, 1 декабря 1823 г.). «Ты хочешь знать, что я делаю — пишу пестрые строки романтической поэмы...» (П. А. Вяземскому, апрель — первая половина мая 1824 г.). В предисловии к первой главе «Онегина» поэт определял ее как «начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено». Эти ранние определения («поэма», «большое стихотворение») были, однако, уже в первом издании заменены иным, неизмеримо более точным термином — «роман в стихах».

«Евгений Онегин», правда, нес на себе черты поэмы, но они получили в нем новую, реалистическую функцию. Первая глава содержала ту «быструю» «историю героя», которая была предметом внимания Пушкина в «Кавказском пленнике» и «Цыганах». Но история эта теперь уже раскрывалась на широком фоне нравов дворянского общества 20-х годов и переставала быть историей одного главного действующего лица. Романтической поэме была свойственна «вершинность» композиции; она выводила своего героя на наиболее переломных и значительных этапах его жизненного пути, отводя все остальное в краткую «предысторию» его жизни. Совсем не то получилось в «Онегине»: в первых двух главах его Евгений, Татьяна, Ленский были обрисованы в разнообразных и притом далеко не исключительных ситуациях (ср., например, поездку Евгения в театр или надгробный мадригал Ленского — эпизоды, которые несомненно загромождали бы собою действие романтической поэмы). В орбите внимания Пушкина оказывались не одни только «вершины» биографии его героев, но и многие «будничные» эпизоды их жизни.

Еще настойчивее отграничивался «Евгений Онегин» от жанра сатиры. Сначала Пушкин, по первоначальному признанию А. И. Тургеневу, «захлебывался желчью». Сатирическая заостренность «Онегина» делала его, по мнению самого Пушкина, неприемлемым для суровой цензуры 20-х годов. «...О печати и думать нечего; пишу спустя рукава. Цензура наша так своенравна, что с нею невозможно и размерить круга своего действия — лучше о ней и не думать — а если брать, так брать, не то, что́ и когтей марать...» (Вяземскому, 4 ноября 1823 г.). Сообщая Дельвигу о работе над первой главой, Пушкин многозначительно прибавлял: «Бируков ее не увидит».

Однако очень скоро первоначальный замысел сатирического романа стал явно меняться. Этому изменению способствовали и глубокие внутренние причины. Пушкин к этому времени уже преодолел традиционную для него сатиру «Деревни» и «Кинжала». Абстрактно-романтическое отрицание уступило в нем место стремлению к всестороннему охвату действительности, к познанию ее разнообразных сфер. Пушкин проникся в эти годы глубоким интересом к явлениям общественной психологии, к быту различных слоев общества. Все это нуждалось в неторопливом, внимательном и объективном изображении. Сатира старого типа уже перестала к 1825 г. владеть сознанием поэта; новая, реалистическая сатира к этому времени еще не зародилась.

И поэт без колебаний освободил свой роман от выполнения чисто-сатирических заданий. «Евгений Онегин», — писал он брату в начале января 1824 г.,— «это лучшее мое произведение. Не верь Н. Раевскому, который бранит его, — он ожидал от меня романтизма, нашел сатиру и цинизм и порядочно не расчухал». Такая трактовка романа была для Пушкина неприемлемой. «Ты, — писал он 24 марта 1825 г. А. А. Бестужеву,— говоришь о сатире англичанина Байрона и сравниваешь ее с моею, и требуешь от меня таковой же! Нет, моя душа, многого хочешь. Где у меня *сатира?* (курсив здесь и далее Пушкина. *А. Ц.*) о ней и помину нет в «Евгении Онегине». У меня бы затрещала набережная, если б коснулся я сатире. Самое слово *сатирический* не должно бы находиться в предисловии. Дождись других песен».

Отграничение романа в стихах от смежных с ним жанров проявилось на всей структуре «Евгения Онегина». Возьмем, например, светскую жизнь героя, данную в сжатой «предъистории» первой главы. Пушкин не поэтизировал его любовных успехов, но он и не обрушивался на Онегина за его легкомыслие. Перед ним была цель — понять все своеобразие жизни «молодого человека» его времени. Герой не только не наделялся чертами загадочности и отрещенности от «света», но, наоборот, характеризовался в постоянных своих связях со средой. Внимание романиста привлекал к себе не какой-либо один эпизод светских успехов Онегина (как это было бы в романтической поэме), но вся его жизнь от ранних детских лет.

В совершенно новом плане создан был и образ Татьяны. Поэт мог сатирически осмеять мечтательность юной героини (как сорокалетием позднее осмеял ее Писарев) и мог, наоборот, придать ее любви ореол романтической обреченности. Оба эти варианта были отброшены. Правда, Пушкин не скрыл от читателей тех книжных источников, которые так помогли Татьяне в ее письме; но он говорил о них для всестороннего освещения пережитой ею влюбленности. Он показал и то чувство, которое овладело Татьяной после происшествий на балу:

Его нежданым появленьем,
Мгновенной нежностью очей,
И странным с Ольгой поведеньем
До глубины души своей

Она проникнута; не может
Никак понять его; тревожит
Ее ревнивая тоска,
Как будто хладная рука
Ей сердце жмет, как будто бездна
Под ней чернеет и шумит...
«Погибну», Таня говорит,
«Но гибель от него любезна.
Я не ропщу: зачем роптать?
Не может он мне счастья дать».

Экзальтированная Татьяна не могла быть свободной от настроений обреченности; но художник и их раскрыл в реалистически сложном показе. Мысль о «любезной гибели» скоро будет преодолена героиней пушкинского романа. Ей предстоит пройти через множество испытаний. У книжных шкафов Онегина, на московской «ярмарке невест», в блестящем петербургском салоне образ Татьяны будет непрерывно развиваться, обогащаясь новым, все более глубоким и жизненным содержанием.

Реалистический рисунок отличал и Ленского. Автор романтической поэмы несомненно сделал бы его «благородным мечтателем», рожденным «для блага мира иль хоть для славы»; автор сатиры неизбежно превратил бы Ленского в помещика-байбака. Пушкин говорил об этих двух возможных путях его развития (6, XXXVI—XXXIX), но как великий реалист он не отдал предпочтения ни одному из этих путей. Ленский был молод, жизнь сложна — кто знает, что случилось бы с ним впоследствии? И размышления о неясном будущем юноши-романтика уступали место рассказу о тех, кто остался жить:

Но что бы ни было, читатель,
Увы, любовник молодой,
Поэт, задумчивый мечтатель,
Убит приятельской рукой!

По канонам романтической поэмы Ольге следовало бы (как того ожидал Ленский) проливать неутешные слезы «над ранней урной» ее жениха. Но Пушкин и здесь отказался от романтического исхода:

Другой увлек ее вниманье,
Другой успел ее страданье
Любовной лестью усыпить,
Улан умел ее пленить,
Улан любим ее душою...

Поэт не рядил Ольгу в одежды безутешности, но он и не обвинял ее за непостоянство. Ленский пал жертвой ссоры, которая, впрочем, была естественной при его темпераменте и — при существовавшем в ту пору обычае дуэли и трепете Онегина перед светской молвой — могла легко привести его к гибели. Тем более естественным был и брак Ольги с пленившим ее уланом.

Еще бо́льшая реалистичность отличала финал пушкинского романа, кончавшегося уходом Татьяны и появлением ее мужа. «И здесь героя моего, в минуту, злую для него, читатель, мы теперь оставим, надолго... навсегда». В жизни Евгения, как и в жизни Татьяны, будет еще не мало драматических переживаний; но то, что связывало их друг с другом, то, что легло в основу пушкинской фабулы, закончилось. Автор романтической поэмы говорил бы о навсегда разбитых сердцах, автор сатиры негодующе обличал бы все, что исковеркало это взаимное чувство. Пушкин предпочел рассказать о случившемся, показать его естественность и закономерность.

В композиционной структуре «Евгения Онегина» особенно отчетливо проявилась борьба с традицией. В отличие от романтической поэмы, требовавшей внезапного и быстрого действия, Пушкин посвящает две первые главы широкой характеристике главных образов и детальной экспозиции бытового фона (Петербург, усадьба Лариных). Интрига завязывается только в седьмой строфе третьей главы:

Пора пришла, она влюбилась.
Так в землю падшее зерно
Весны огнем оживлено.

Течение действия «Евгения Онегина» «бедно» внешними происшествиями — за исключением смерти Ленского, в романе не случилось ничего катастрофического. Тем более сильна психологическая подоснова этого действия: Пушкин рассказывает о людях глубокой души, раскрывает перед нами их волнующие переживания:

... Неосторожно,
Быть может, поступила я:
Меня с слезами заклинаний
Молила мать; для бедной Тани
Все были жребии равны...
Я вышла замуж.

В пушкинском романе не оказалось и того эффектного финала, на котором так настаивали эстетические традиции 20-х годов: Онегин и Татьяна разошлись навсегда, затаив в своей душе безысходное горе. Во всех перипетиях «Евгения Онегина» «внешнее» уступало место «внутреннему», эффектное действие — глубоким переживаниям действующих лиц. Это был первый подлинно психологический русский роман.

3

Такова постоянная двойная отграниченность «Евгения Онегина» от жанров, в духе которых Пушкин творил ранее и которые теперь оказались для него тесными. Впрочем слово «отграниченность» не исчерпывает вопроса: Пушкин отрицал в «Онегине» романтическую поэму и сатиру, но он совсем не чуждался их как составных элементов нового синтетического жанра.

Так, например, он оставляет за Татьяной душевную чистоту, полную нетронутость житейской «прозой», — качества, которые в свое время характеризовали его черкешенку и Марию. Эти элементы поэмы получают, однако, реалистическое обоснование, ибо чистота Татьяны мотивируется не требованиями литературной условности, но глубиной и нравственной силой ее характера.

Там, где подобные черты поэмы противоречили социально-психологическим установкам пушкинского романа, поэт их без колебания устранял. Характерна строфа, первоначально набросанная в третьей главе «Онегина»:

В постеле лежа — наш Евгений
Глазами Байрона читал,
И дань невольных размышлений
Татьяне милой посвящал.
Лучей зари проснулся ране —
И что ж уж думал о Татьяне.
Вот новое — подумал он —
Неужто я в нее влюблен?
Оно б, ей богу, было славно,
[Себя] [уж] то-то б одолжил,

Посмотрим — И тотчас решил
Соседок навещать исправно,
Как можно чаще — всякой день:
[Ведь] им досуг, а нам не лень.
Решил и скоро стал Евгений,
Как Ленской...
. . . . . .
Ужель Евгений в самом деле
Влюбился?..

Однако то, что было бы возможно в романтической поэме, оказалось неуместным в реалистическом романе. Этот благополучный вариант не давал возможности раскрыть до конца потенциальную глубину характера Татьяны и — самое главное — он дисгармонировал с образом Онегина, разочарованного и неспособного полюбить Татьяну в ее «смиренной доле». И Пушкин без колебания устранил эти рудименты поэмы.

Так же неумолимо были устранены из романа и многие сатирические выпады против посетителей «истинно дворянской гостиной» Татьяны:

Тут был [К. М.] француз женатый
На кукле чахлой и горбатой
И семи тысячах душах;
Тут был во всех своих звездах
[Правленья цензор] непреклонный;
(Недавно грозный сей Катон
За взятки места был лишен).
Тут был еще сенатор сонный,
Проведший с картами свой век,
Для власти нужный человек.

Эти полные желчи стихи восьмой главы, конечно, не пропустила бы цензура; но у поэта были и глубокие внутренние причины для их купирования. Галлерея этих персонажей отвлекала внимание читателей от основной интриги и в известной мере компрометировала хозяйку салона. Пушкин предпочел пожертвовать сатирической остротой отдельных характеристик для органического развития романа, для наибольшей рельефности основного плана.

И в то же время сатирические компоненты сохранялись там, где они характеризовали собою психологию общества. Такова, например, десятая строфа восьмой главы («Блажен, кто смолоду был молод...»), в которой с такой силой воссоздавалась жизненная карьера «прекрасного человека», «спокойно, в очередь» прошедшего по ступеням жизненной карьеры. Это глубоко-сатирическое отступление по праву вошло в текст романа: оно помогало углублению общественного фона, всестороннему пониманию среды, в которой оказались оба пушкинских героя.

Так, «Евгений Онегин» включил в себя те жанры, в духе которых Пушкин творил ранее. Эпизоды «Руслана и Людмилы» (фантастика пятой главы), «Кавказского пленника» (идеальная любовь черкешенки), мотивы «Деревни», политические эпиграммы конца 1810-х годов[1] — весь этот разнохарактерный материал вошел в пушкинский роман в качестве его отдельных компонентов, приобретая глубокую реалистичность мотивировок.

В «Евгении Онегине» Пушкин впервые поставил перед собой целью всестороннее изображение действительности. Он стремился не воспевать и не разоблачать то, что в ту или иную сторону отклонялось от действительности, а изображать эту типическую действительность, ее

[1] Пушкиноведению еще предстоит установить связь с ними дошедших до нас фрагментов десятой главы.

живые и естественные проявления. Пушкин раскрывал психологию своих героев в ее сложной динамике, в ее внутренних противоречиях, в ее глубокой закономерности. В романе Пушкина его герои впервые предстали перед русским читателем не возвеличенными (поэма), не разоблаченными (сатира), а как обыкновенные люди.

Если ранее Пушкина всегда более интересовала одинокая личность, то в «Евгении Онегине» он впервые перенес внимание на отношения этой личности к обществу. «Онегин» — первое его произведение, в котором было показано, как среда своим постоянным давлением на человека формирует его характер и в значительной мере определяет его место в жизни. *Принцип детерминизма* лег в основу художественного метода «Евгения Онегина». Он проявлялся в том огромном внимании, которое Пушкин уделял вопросам воспитания своих героев. Поэт не случайно начал «предъисторию» Онегина с характеристики людей, окружавших его в детстве, с наук, которые ему преподавались. С исключительной глубиной была поставлена Пушкиным и проблема влияния патриархальной семьи на покорную ей Ольгу, преодоление этого влияния со стороны ищущей и независимой в своих исканиях Татьяны. Тема семьи сочеталась у Пушкина с темой патриархального народного уклада:

Недели две ходила сваха
К моей родне, и наконец
Благословил меня отец.
Я горько плакала со страха,
Мне с плачем косу расплели,
Да с пеньем в церковь повели.
И вот ввели в семью чужую...

Это уродование личности всей силой патриархальной крестьянской семьи было впервые в русской поэзии изображено Пушкиным. И разве не эта же тема звучала там, где поэту приходилось говорить об отношениях к этой личности со стороны дворянского общества? Жизнь Ленского, Татьяны и особенно Онегина была бы иной, если бы над ними не тяготела власть лицемерной светской морали.

Но в «Евгении Онегине» звучат не только эти темы семьи и общества. Он с исключительной глубиной ставил такие исконные проблемы, как отношение человека к природе, как изменение характера любви в зависимости от возраста человека («Любви все возрасты покорны...»), как тему искусства или смены поколений:

Увы! на жизненных браздах
Мгновенной жатвой, поколенья...
Восходят, зреют и падут...
Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!

Эта тематика выходила за границы «общественного человека» — она ставила темы поистине общечеловеческого значения. И это лишний раз подчеркивало исключительное значение пушкинского романа для русской литературы, для всей культуры нашей страны.

Именно такой роман необходим был русской литературе конца 20-х и начала 30-х годов. Она не восприняла бы в эти годы гоголевского критицизма, сарказма Щедрина, «фламандской» кисти Гончарова, глубочайшего психологизма Л. Толстого. Но социально-психологический детерминизм «Евгения Онегина» явился тем прочным фундаментом, на основе которого выросла вся эта блестящая литература позднейших десятилетий.

Детерминизм обусловил собою все стороны художественной структуры «Евгения Онегина». Отказ от преобладания биографии героя; отход от

принципов «вершинной» композиции и воссоздание всей полноты фабульного рельефа; приоритет психологического анализа над описанием и действием; развитие интриги на неизменно социальном фоне; прагматическая ясность повествования и т. д. — все это было введено в русскую литературу только Пушкиным. Его роман раскрыл необъятные перспективы прежде всего в отношении художественного метода. В нем впервые была показана возможность широкого отображения процессов действительности, какими бы будничными они ни казались. В нем впервые во всей его глубине был развернут анализ психологии человека. В нем впервые нашел себе осуществление новый принцип развития действия, показанного «изнутри», в его тесной связи с психическим процессом. Все это знаменовало собою рождение нового, подлинно реалистического метода. Писатели позднейшей поры, закрепили господство этого метода в русской литературе. Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Гончаров, Герцен и другие в своей творческой работе опирались прежде всего на завоевания «Евгения Онегина». Вместе с «Горем от ума» и в неизмеримо большей степени, чем оно, «стихотворный роман Пушкина положил прочное основание новой русской поэзии, новой русской литературе» (Белинский).

4

Первым объектом этого воздействия сделалась русская поэма 30—50-х годов. Этот жанр (от которого, как мы видели, отталкивался автор «Евгения Онегина») имел немало общего с пушкинским творением. Образы разочарованного «скитальца» и «уездной барышни», перипетии их знакомства и любовного сближения так же органически были использованы в поэмах этой поры, как и лиризм пушкинских отступлений, шутливая авторская «болтовня» и пр.

Следы влияния романа в стихах сохранились в незаконченной поэме Лермонтова «Сашка», самый герой которой представлял одного из ранних потомков Евгения:

Шалун был отдан в модный пансион,
Где много приобрел прекрасных правил.
Сначала пристрастился к книгам он,
Но скоро их с презрением оставил.
Он увидал, что дружба, как поклон —
Двусмысленная вещь...

В «Тамбовской казначейше», написанной в общем в манере комической поэмы, Лермонтов в то же время сохранил такой характернейший компонент пушкинского романа в стихах, как его 14-строчная строфа:

Пускай слыву я старовером,
Мне все равно — я даже рад;
Пишу «Онегина» размером;
Пою, друзья, на старый лад.

Там, где Лермонтов характеризовал «друзей» тамбовского казначея — уездного предводителя, «господина советника» и «времен новейших Митрофана» (строфы 44 и 45), эпиграмматическая острота этих характеристик явно приближалась к портретам гостей у Лариных или завсегдатаев аристократического салона Татьяны. Сходство это дополнялось рядом частных реминисценций.[1]

Несколькими годами позднее в орбиту воздействия «Онегина» вошли и поэмы Тургенева. В «Параше» фигурировали родители героини —

[1] Вспомним, например, о сестре героини, которая была «страстно влюблена в улана» (строфа XIII).

«помещик беззаботный», который обзавелся супругой «плотной» и деловой. Образ героини обрисован был с нескрываемой аллюзией на Пушкина:

Она являлась в платьице простом,
И с книжкою в немножко загорелых,
Но милых ручках... На скамью потом
Она садилась... помните Татьяну?
Но с ней ее я сравнивать не стану;
Боюсь — рукой читатели махнут,
И этой сказки вовсе не прочтут!

Образ «уездной барышни», равно любившей Марлинского и Пушкина, «скитавшейся в саду», девушки, которая «рассеянной рукой достанет книжку... любимый шепчет стих», — этот тургеневский образ был одним из самых ранних продолжений образа пушкинской героини. Прямым потомком Евгения был и избранный ею Виктор:

... изнуренный,
Скучающий, направил он свой бег
В чужие страны; с грустною улыбкой
Везде бродил, надменный и немой;
Но ум его, насмешливый и гибкий,
Из-за границы вынес целый рой
Бесплодных слов и множество сомнений...

Тургенев как бы снизил перипетии пушкинского романа, придал им бóльшую будничность. Параше и Виктору не свойственны глубокие искания их литературных предшественников, чужды их сложные запросы. В соответствии с этим их роман вскоре заканчивается безмятежным браком:

Лет через пять я встретил их, о други!
Он был женат на ней — четвертый год
И как-то странно потолстел...
Как ручеек извилистый, но плавный,
Катилась жизнь Прасковьи Николавны...

Тургенев не скрывал того, что он опирался на Пушкина; вспомним ожидание Парашей Виктора (строфа XXXVI) или конец LVI строфы, рисовавший рожденье в Параше любовного чувства:

Ее душа немела; ей казалось,
Что в этот миг как будто изменялось
Всё прежнее — вся жизнь ее — и сон
Ее застиг; во сне явился — он.

Описывая помещика, которого на его пути в имение соседки настигла законная супруга (поэма «Помещик»), Тургенев шутливо пародировал:

Им овладело беспокойство,
Весьма естественное свойство
Иных мужей при виде жен...[1]

В поэме «Андрей» под знаком «Онегина» находятся и возвращение героя в «отчий запустелый дом» (строфа 4), и его «предъистория» (8—9), и встреча его с женатым другом, представляющим ему свою супругу (20), и отъезд Андрея в имение дяди за наследством (часть 2, строфа 18), и новые странствия героя, который

... нигде не свил себе гнезда.
Он видел много разного народа
И посетил чужие города...

[1] Пародия сопровождалась примечанием, в котором цитировался использованный пушкинский текст.

Особенно насыщено реминисценциями письмо Дуняши Андрею:[1]

Признайтесь... Вы письма не ждали...
Меня вы не судите строго...
Когда расстались вы со мной,
Я не винила вас...
Ах, если надо мной жестоко
Не насмеялись вы сперва...
Я гибну!.. Крик тоски мятежной
Сорвался с губ моих...
Я плачу. Да, ты благороден...
Тебе вверялась я вполне...
Я плачу... плачу... Стыдно мне
Тех горьких слез — и слез напрасных!

И, наконец, по-пушкински звучал обрывающий действие финал тургеневской поэмы:

Он вышел, тихими шагами,
С улыбкой невеселой на губах...
Но здесь, читатель, мы простимся с вами,
С Андреем и с Дуняшей...

В поэмах Тургенева была, таким образом, воспроизведена жизненная история двух основных героев. Они не претендовали и не могли претендовать на воссоздание сложного бытового фона, на раскрытие глубоких противоречий эпохи. Границы поэмы 30—40-х годов были неизмеримо уже границ «романа в стихах», — она довольствовалась варьированием личных семейно-любовных мотивов пушкинского шедевра и продолжала его односторонне.

Гораздо бóльшую близость к общественной тематике «Онегина» мы находим в поэмах 50-х годов, поры революционного оживления и подъема. Огарев не случайно предпослал своему «Юмору» стихи пушкинского посвящения: его поэма стремилась охарактеризовать реакционный строй и затхлый быт самодержавно-крепостнической империи Николая I. На этом фоне поэт раскрывал свои переживания, рост революционного протеста в нем самом. Поэма Огарева не могла стать романом, хотя бы и лирическим: для этого ей недоставало сюжетных конфликтов в пределах основной ее интриги. Вот почему при всех своих многочисленных связях с «Евгением Онегиным», «Юмор» (да и другие огаревские поэмы) все же отличался сюжетной одноплановостью, вообще типичной для поэмы как жанра.

Та же структура свойственна была и поэме Некрасова «Саша». Несмотря на глубокую социальность образов Агарина и Саши, на значительность своего «народного» фона, и она оставалась в жанровых границах поэмы. Жизненная история героини развертывалась в одном плане ее отношений с Агариным. Автор только повествовал об этих связях обоих своих героев, только резюмировал их ход, но не раскрывал образа Саши в сложном и противоречивом действии. Это не было «романом в стихах», да Некрасов к нему и не стремился. Ему было важно опоэтизировать образ своей героини, полной смелости, требовательности к себе и окружающим.

Русская поэма бесспорно многое получила от «Евгения Онегина». Широта социального фона, историзм, постоянное участие в повествовании образа автора, свободная композиция действия — все эти черты русской реалистической поэмы определились в значительной мере под влиянием пушкинского романа. Однако, несмотря на эти связи, поэме оказалось не под силу продолжить традиции «Онегина» в русской литературе. Его воздействие гораздо сильнее проявилось в той русской прозе, которая начала свое победное наступление уже в 20-е годы.

[1] Отметим, что при строфической композиции Параши письмо это, как и письмо Татьяны, представляет собою внестрофическую часть текста.

Только проза смогла продолжить разработку важнейших для «Онегина» тем «лишних людей», дворянского романтизма, рождения новой женской личности, преодолевающей тлетворное воздействие окружающей ее обывательской среды. Эпическое многообразие «Евгения Онегина» в условиях второй трети прошлого века *должно было* найти себе продолжение в *прозаических* полотнах Гоголя, Гончарова, Тургенева и других. Рассказ, повесть и особенно роман оказались гораздо более органическими продолжателями «романа в стихах», нежели поэма. *Происходил как бы распад пушкинского синтеза,* и в процессе этого исторически закономерного «распада» главной наследницей «Онегина» оказалась русская проза.

5

Анализ влияния образов «Евгения Онегина» на позднейшую литературу всего уместнее начать с героя пушкинского романа. Печорин, Бельтов, Рудин, Обломов, Райский — все они создавались под сильнейшим влиянием Онегина. Он действовал на них сильнее Чацкого: юношеский энтузиазм последнего плохо прививался к усталым и разочарованным в большинстве своем героям; зато им был как нельзя более понятен онегинский разлад между словом и делом. Драма «лишнего человека», впервые в русской литературе раскрытая Пушкиным, на все лады углублялась затем в произведениях Лермонтова, Гончарова, Тургенева, Некрасова, Льва Толстого и других.

Уже Добролюбов доказал в статье «Что такое обломовщина?» глубокое созвучие этих образов «лишних людей». Не повторяя его аргументации, выделим главные пункты сходства.

Подобно пушкинскому герою, все они одарены умом, вкусом, способностью живо и глубоко чувствовать; подобно ему, они возвышаются над окружающей средой. Но их одаренность не приносит пользы, ибо ни у кого из них нет дела, которому они могли бы отдать свои силы. Онегин живет, «преданный безделью, томясь душевной пустотой», и это же «бесцельное» существование типично для Печорина, Бельтова. Безделье их принимает различные формы. Оно оказывается вынужденным у Рудина, витающего в мире отвлеченностей и оказывающегося не пригодным для прозаического, конкретного труда. Это безделье возводится в систему всей жизни Обломова. Даровитого и живого Райского оно в конце концов приводит к диллетантизму, впервые опять-таки намеченному в пушкинском романе:

Отступник бурных наслаждений,
Онегин дома заперся,
Зевая, за перо взялся,
Хотел писать — но труд упорный
Ему был тошен; ничего
Не вышло из пера его...

На этом же поприще подвизался и Рудин, который любил читать избранным «первые страницы предполагаемых статей и сочинений своих». Тентетников тоже много лет занимался «колоссальным сочинением, долженствовавшим обнять всю Россию со всех точек зрения»; но и у него «предприятие больше ограничивалось одним обдумыванием; изгрызалось перо, являлись на бумаге рисунки, и потом всё это отодвигалось в сторону». За литературу брались и тотчас ее оставляли и Обломов, и Бельтов, и многие другие потомки Онегина. Таково же отношение их всех к книге, которую они отбросили, как «оставил» ее Евгений.

Этим героям русских романов и поэм часто присущ был онегинский дендизм. Он проявлялся и в их заботливом уходе за своей наружностью, и в элегантной одежде, и в особой презрительно-высокомерной манере обхождения с людьми. Вспомним Печорина, Райского.

Онегин «проникнутый тщеславием... обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием как в своих добрых, так и дурных поступках,— следствие чувства превосходства, быть может мнимого». Эта характеристика, вошедшая в пушкинский роман в качестве его эпиграфа, намечает существеннейшие черты Печорина (и «Княгини Лиговской» и «Героя нашего времени»), князя Андрея Болконского и других. Равнодушие к людям отличало уже Онегина, который всячески старался по приезде в деревню разузнакомиться с соседями. Окружающих презирает Печорин («Княгиня Лиговская»), от них отчуждены Тентетников и Обломов. Высокомерие основывалось у Онегина на его эгоизме, в котором с ним так сходен Печорин. Он унаследовал от Онегина и его скуку.

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому *сплину*,
Короче: русская *хандра*—

этот недуг овладел не только Онегиным, но и Печориным, Бельтовым, а отчасти и Андреем Болконским. Подобно Онегину, эти люди пресытились светскими наслаждениями; подобно ему, они быстро пресытились и удовольствиями деревенской жизни.

«Неподражаемая странность» и «резкий охлажденный ум» пушкинского героя также оказали огромное воздействие на его литературных потомков.

С особенной настойчивостью русские писатели второй трети века вскрывали любовную драму «лишнего человека». Рисуя отношения своих героев к женщине, они, естественно, опирались здесь на жизненную практику Онегина. Печорин, Обломов, Райский и другие начинают с многочисленных любовных увлечений и, в конце концов, пресыщаются ими. Эта школа неглубоких увлечений, эта мастерски изученная «наука страсти нежной» приводит Онегина и близких к нему лиц к своеобразной стратегии завоевания:

Чем меньше женщину мы любим,
Тем легче нравимся мы ей,
И тем ее вернее губим
Средь обольстительных сетей.

В этих стихах предвосхищены все будущие успехи Печорина, все особенности его тактики в отношениях к княжне Мери и Вере. «Скажи мне, — наконец прошептала она, — тебе очень весело меня мучить?.. С тех пор, как мы знаем друг друга, ты ничего мне не дал, кроме страданий... Может быть, — подумал я, — ты оттого-то именно меня и любила...» («Княжна Мери»).

Отношения Онегина к Татьяне показали, как неизмеримо уступает он ей, насколько она сильнее его в своем чувстве, сознании своего нравственного долга. Впервые намеченная Пушкиным антитеза «слабого» мужчины и «сильной» женщины была затем углублена Герценом (Бельтов и Круциферская), Тургеневым (Рудин и Наталья, Лаврецкий и Лиза), Гончаровым (Обломов и Ольга, Райский и Вера). Подобно тому как Онегин впервые, пробудив чувство Татьяны, оказался не способным сделать ее счастливой, обнаруживают свое бессилие перед любимыми женщинами Бельтов, Рудин, Лаврецкий. Их жизнь заканчивается в одиночестве, и все они, подобно пушкинскому герою, оказываются без приюта на земле. Онегин «в напрасной скуке тратит судьбой отсчитанные дни». Печорин пробегает «в памяти» все свое «прошедшее» и спрашивает «себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?» Рудин признается: «Да, природа мне много дала; но я умру, не сделав ничего достойного сил моих, не оставив за собой никакого благотворного следа».

Обломов «болезненно чувствовал, что в нем зарыто, как в могиле, какое-то хорошее, светлое начало, может быть теперь уже умершее...»

Рисуя сложную жизненную драму дворянина-интеллигента, писатели прошлого века опирались на образ Онегина, использовали пушкинские оценки «лишних людей», в своих характерах и в портретных зарисовках продолжали образ Онегина, по-новому ставили и разрешали старую проблему «онегинства». Этот образ углубляют и герои романов Льва Толстого, например князь Нехлюдов из «Воскресения». Вся история его увлечения Катюшей Масловой «как дуб в жолуде» заключена в сжатом описании деревенского досуга Онегина:

Прогулки, чтенье, сон глубокой,
Лесная тень, журчанье струй,
Порой беляики черноокой
Младой и свежий поцелуй...

Уже Добролюбов отметил, что «то же самое, слово в слово, рисуется у Ильи Ильича в идеале домашней жизни. Даже поцелуй черноокой белянки не забыт у Обломова: «Одна из крестьянок с загорелой шеей, с открытыми локтями, с робко опущенными, но лукавыми глазами, чуть-чуть, для виду только, обороняется от барской ласки, а сама счастлива...»

Для Пушкина, да и для Гончарова не было нужды акцентировать этот беглый роман барина и крепостной горничной. Эта обычная ситуация усадебной жизни оказалась, однако, подхваченной Львом Толстым, который создал на ее основе глубоко драматическую историю «барского греха» со всеми его последствиями, искалечившими жизнь Катюши Масловой. И здесь Толстой был историческим продолжателем Пушкина, разработавшим то, что бегло наметил его великий учитель.

Не лишенному «хищных» черт онегинскому типу обычно противопоставлялся образ «прекраснодушного» юноши-романтика. Подобно тому как Ленский оттеняет собою Онегина, Грушницкий контрастирует с Печориным, Волынцев с Рудиным, Кистер (из рассказа Тургенева «Бретер») с Лучковым, Александр Адуев с графом Новинским и т. д.

В уже цитировавшихся строфах шестой главы «Евгения Онегина» Пушкин намечал перед Ленским две глубоко различные жизненные дороги. Белинский настаивал на том, что Ленского ожидало не служенье «благу мира», но «обыкновенный удел» помещика и обывателя. «Мы убеждены,— писал он,— что с Ленским сбылось бы непременно последнее. В нем было много хорошего, но лучше всего то, что он был молод и во-время для своей репутации умер. Это не была одна из тех натур, для которых жить—значит развиваться и итти вперед. Это—повторяем—был романтик и больше ничего... Ленские не перевелись и теперь, они только переродились. В них уже не осталось ничего, что так обаятельно-прекрасно было в Ленском; в них нет девственной чистоты его сердца, в них только претензии на великость и страсть марать бумагу. Все они поэты, и стихотворный балласт в журналах доставляется одними ими. Словом, это теперь самые несносные, самые пустые и пошлые люди».

Тургенев и Гончаров как бы солидаризовались с этим суждением великого критика. Они усилили в образе Ленского черты его жизненной беспочвенности, они заставили его порою маскироваться романтикой, они привели его к глубокому внутреннему перерождению.

Все это в основе своей содержалось уже в пушкинском образе:

Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри черные до плеч.

«Вольнолюбивые мечты» Ленского не перешли по наследству к Адуеву или Кистеру, в политическом отношении вполне благонамеренным людям; но «пылкий и довольно странный дух» и всегда восторженную речь Ленского они унаследовали. Александр Адуев постоянно говорит о высоких чувствах, любви до гроба, дружбе на всю жизнь, и эти его восторженно-романтические тирады постоянно высмеиваются трезвым дядюшкой. Что касается до Грушницкого, то «говорит он скоро и вычурно... Грушницкого страсть была декламировать: он закидывал вас словами, как скоро разговор выходил из круга обыкновенных понятий; спорить с ним я никогда не мог».

Подобно Ленскому, Адуев, Кистер витают в романтическом мире мечтаний и потому страдают от ударов, которые им наносит жизнь; подобно Ленскому, они мечтают об идеальной любви; подобно Ленскому, они рождены для «семейной жизни». Отрешенность от действительности, неумение разбираться в окружающем приводит их к тому, что они наскучивают девушкам, в которых влюблены, и в конце концов теряют их (Адуев и Наденька).

Их жизненная судьба различна и как бы предуказана строфами шестой главы. Наиболее романтические и прекраснодушные из них, подобно Ленскому, гибнут от руки друга (таков Кистер, убитый на дуэли Лучковым). Другие, переболев ревностью и разочаровавшись в свете, в конце концов исцеляются и становятся добрыми чиновниками и претендентами на полумиллионное приданое (таков конец романтизма Адуева). Напускная романтика еще более резко выражена в образе Грушницкого, одного из тех людей, которые на все случаи жизни «имеют готовые пышные фразы, которых просто прекрасное не трогает и которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания. Производить эффект—их наслаждение; они нравятся романтическим провинциалкам до безумия». Продолжая прогнозы Пушкина и вместе с тем предвосхищая по времени Белинского, Лермонтов указывал, что подобные Грушницкому люди «под старость... делаются либо мирными помещиками, либо пьяницами, — иногда и тем и другим. В их душе часто много добрых свойств, но ни на грош поэзии». Образом Грушницкого Ленский как бы низведен на землю, снижен и разоблачен. Но Грушницкий не прямой потомок Ленского, у которого он заимствовал почти одни только отрицательные черты: он один из тех, кто рядится в одежды пушкинского романтика. Грушницкий насквозь фальшив, весь соткан из подражаний, и вот почему Лермонтов к нему так беспощаден.

Разрабатывая вслед за Пушкиным образ Ленского, писатели прошлого века вводили в свои произведения и образ девушки, в которую он был влюблен:

Всегда скромна, всегда послушна,
Всегда как утро весела,
Как жизнь поэта простодушна,
Как поцалуй любви мила,
Глаза как небо голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкой стан,
Все в Ольге... Но любой роман
Возьмите, и найдете верно
Ее портрет...

Этот образ привлекательной, но неглубокой простушки фигурирует в ряде романов и повестей послепушкинской поры. Черты Ольги мы без труда найдем в Софье из «Обыкновенной истории», в Надежде Алексеевне Веретьевой из «Затишья», в Зое из «Накануне», в Марфиньке из «Обрыва». Эти женщины повторяют Ольгу в ее наружности, светлой,

радостной и привлекательной. Надежда Алексеевна, как Ольга Ларина, избалована, насмешлива и вместе с тем добродушна, как Ольга — не может «долго предаваться раздумью». Ее портрет представляет собою вариацию портрета Ольги из второй главы «Онегина»: «Лицо она имела круглое, головку небольшую, пушистые белокурые волосы, острый, почти нахально вздернутый носик и веселые, несколько лукавые глазки... Черты лица ее, чрезвычайно оживленные и подвижные, принимали иногда выражение почти забавное...»

«Райский успел разглядеть большие и темносерые глаза, кругленькие здоровые щеки, белые тесные зубы, светлорусую, вдвое сложенную на голове косу... Видно было, что еще минута, одно слово — и из-за этой смущенной улыбки польется болтовня, смех». Такой впервые видит читатель «Обрыва» Марфиньку, глядевшую «так свежо и бодро, как это утро».

Вместе с наружностью Ольги находят себе продолжение и черты ее характера и поведения. Все это женщины, лишенные сложного внутреннего содержания. Софья, Зоя, Веретьева не блещут умом, который у них заменяется бойкостью, кокетством, расцветом физических сил. В сущности все они продолжают то снижение образа Ольги, о портрете которой Пушкин иронически замечал:

... Он очень мил;
Я прежде сам его любил,
Но надоел он мне безмерно.

Все эти образы не имеют самостоятельного художественного бытия: они нужны их создателям для того, чтобы оттенить собою качества подлинных героев и героинь. Так, бездумный и шутливый образ Веретьевой служит фоном, на котором особенно резко выступает глубина чувства и самобытность натуры Маши; спокойная и рассудительная Липина оттеняет собою порывистую Наталью. Явно служебную функцию по отношению к Елене несет ее компаньонка Зоя. Что касается Софьи, то она играет в «Обыкновенной истории» совершенно проходную и эпизодическую роль, исчезая из повествования тотчас же после отъезда Александра в Петербург.

В «Обломове» Гончаров вновь вернулся к изображению типа женщин, представленного у Пушкина образом Ольги. Такова Агафья Матвеевна Пшеницына. В ней нет, конечно, ни красоты Ольги, ни ее молодости,— но она сродни ей простодушием, своей органической связью с окружающей средой. В петербургской мещанке Агафье Матвеевне как бы реабилитирована Ольга. Агафья Матвеевна пасует перед Ильинской по своей культуре (как пасует перед своей старшей сестрой пушкинская Ольга), но она превосходит Ильинскую силой своего чувства к Обломову. Она любит не «будущего Илью», какого в значительной мере «выдумала» увлекающаяся Ильинская, а такого Обломова, каким он был во всей своей будничности. И то, что у Пушкина отступало на задний план, у Гончарова было наделено всей силой самоотверженной любви и трогательной преданности.

Ольга была вторично реабилитирована Гончаровым, на этот раз во всей прелести ее красоты, во всем обаянии ее бездумной молодости. Именно таков образ Марфиньки, в котором были опоэтизированы ее простодушие, кристальная чистота души, крепкий жизненный оптимизм.

Реабилитацию типа Ольги представляют собою и многие женские образы Льва Толстого, особенно Китти. В соответствии со своими взглядами на назначение женщины, Лев Толстой делает ее ревнительницей семейного очага. Китти не мучается сложными исканиями своего мужа и, подобно Ольге, живет бездумно и радостно.

Дав краткую характеристику Ольги, Пушкин затем заявлял:

Позвольте мне, читатель мой,
Заняться старшею сестрой.

Этот же прием контраста (с переносом центра тяжести на второй образ) применили вслед за автором «Онегина» и Тургенев (Параша, Марья Павловна из «Затишья», Наталья, Елена) и Гончаров (Ольга и Вера). Татьяна близка им своею наружностью, столь не похожей на наружность младшей сестры:

Ни красотой сестры своей,
Ни свежестью ее румяной
Не привлекла б она очей.

Елена Стахова — «молодая девушка с бледным и выразительным лицом»; у Веры в «Обрыве» «белое, даже бледное лицо, темный взгляд...» В портрете Марьи Павловны подчеркнуты такие типично татьянинские черты, как кажущаяся неприветливость, молчаливость, невнимание к светским условностям костюма. «Она скоро вернулась, села на диван и осталась неподвижной.[1] Волосы свои она убрала, но платье не переменила, не надела даже манжеты... Она почти постоянно держала свои большие темные глаза опущенными»...

«Дика, печальна, молчалива», Татьяна «в семье своей родной казалась девочкой чужой. Она ласкаться не умела». Эта черта повторяется особенно часто. Елена записывает в своем дневнике: «У меня здесь мать, отец, семья. Разве я не люблю их? Нет! я не люблю их так, как бы хотелось любить. Мне страшно вымолвить это, но это правда». Лиза «отца... боялась; чувство ее к матери было неопределенно, она не боялась ее и не ласкалась к ней». У Веры из «Обрыва» «привязанностей... повидимому, не было никаких, хотя это было и неестественно в девушке; но так казалось наружно, а проникать в душу к себе она не допускала. Она о бабушке и о Марфиньке говорила покойно, почти равнодушно».

Все эти героини заимствовали у пушкинской Татьяны ее мечтательность («задумчивость, ее подруга от самых колыбельных дней»). Как и Татьяне, этим девушкам были скучны игры подруг, «шум их ветреных утех».[2] Тонкое чувство природы отмечало Татьяну, любившую «на балконе предупреждать зари восход», а вслед за ней Лизу, Веру.

Ей рано нравились романы;
Они ей заменили всё;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона и Руссо...

Эта всепоглощающая жажда чтения характеризовала и Веру, и Марью Павловну, и других героинь Тургенева.

И еще одна черта Татьяны переходит по родству к писателям послепушкинской поры — это ее любовь к крестьянскому быту, ее вера в приметы и «преданья простонародной старины». Лиза Калитина, как и Татьяна, была воспитана крепостной няней Агафьей.

И в жизненной своей истории эти героини часто повторяют Татьяну. Подобно ей, они ждут прихода человека, который будет не похож на всех, кто их окружает. Подобно Татьяне, они в нежных мечтаниях окружают его образ романтическим ореолом. Полюбив пришельца, они подчас первыми признаются ему в своей любви.

---

[1] Ср. в «Онегине»: «Грустна и молчалива... вошла и села у окна».

[2] Лиза Калитина «в куклы не любила играть, смеялась негромко и не долго, держалась чинно. Она задумывалась не часто, но почти всегда недаром». Ср. Татьяну, которая «куклы даже в эти годы... в руки не брала».

Но любимый человек не оправдывает возлагавшихся на него ожиданий; он не может доставить счастья. И разочаровавшись в нем, эти девушки решаются подавить свое чувство. Их конец по большей части трагичен: Лиза Калитина делается монахиней, Маша топится в пруду. Круциферская, Наталья, Ольга как бы воплощают в себе всё то же самоотречение пушкинской героини:

Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна.

Глубина исканий, сознание нравственного долга, требовательность к людям — все эти черты Татьяны по наследству переходят к героиням позднейших произведений.

В этой группе женских образов особняком стоят героини Лермонтова и Ирина из «Дыма». В княгине Вере Лиговской воспроизведен лишь внешний рисунок Татьяны, вышедшей замуж за «толстого генерала». Ее роман с Жоржем Печориным был неудачен. «Тайная досада была одна из причин, по которым он стал волочиться за Лизаветой Николаевной, слухи об этом, вероятно, дошли до Верочки... Через два года приехала в Петербург уже не Верочка, а княгиня Лиговская и князь Степан Степанович». Роман Лермонтова остался незаконченным, и трудно судить о том, как в дальнейшем развернулось бы его действие. Однако некоторые его ситуации приближаются к ситуациям «Евгения Онегина». Такова в особенности характеристика княгини Лиговской, после того как Печорин увидел впервые Веру в ее петербургском доме: «Ее глаза то тускнели, то блистали, губы то улыбались, то сжимались; щеки краснели и бледнели попеременно: но какая причина этому беспокойству?.. Может быть домашняя сцена, до него случившаяся, потому что князь явно был не в духе, может быть *радость и смущение воскрешающей или только вновь пробуждающейся любви к нему*, может быть неприятное чувство при встрече с человеком, который знал некоторые тайны ее жизни и сердца, который имел право, и, может быть, готов был ее упрекнуть...»

В «Дыме» Тургенева эта тема возникает вновь. Ирина изменяет Литвинову для шумной светской карьеры и выходит замуж за генерала Ратмирова. Вновь встретясь с Литвиновым в Баден-Бадене, она на мгновение готова бросить эту ненавистную для нее светскую среду. Подобно Татьяне, она не любит мужа, но, в отличие от нее, не страшится скомпрометировать своим уходом человека, которого не уважает. Но порыв Ирины не прочен: «Я не могу бежать с тобою, я не в силах это сделать... видно, яд слишком глубоко проник в меня, видно, нельзя безнаказанно в течение многих лет дышать этим воздухом». И Ирина остается жить в этом свете, который ей, вероятно, чужд не менее, чем Татьяне.

«А мне, Онегин, пышность эта,
Постылой жизни мишура,
Мои успехи в вихре света,
Мой модный дом и вечера,
Что в них?...»

С этими словами Татьяны явно перекликается заключительная сцена «Дыма»: в петербургском аристократическом салоне его посетители злословят об «озлобленном уме» Ирины, которая томится в этой душной среде и при случае безжалостно клеймит ее «незабываемым словом».

Впрочем образ Ирины, как и образ Веры Лиговской, сохраняет только внешнее сходство с пушкинским. Родство характеров героинь уступает здесь место известному сходству жизненных ситуаций.

Воздействие «Евгения Онегина» на позднейшую русскую литературу

не исчерпывалось образами его центральных героев. Оно проявилось и в ряде фигур периферийного плана и в массе сюжетных реминисценций. Многие характерные ситуации «Евгения Онегина» получили права гражданства у писателей после-пушкинской поры.

Так, образ Ларина и его жены, научившейся самодержавно управлять супругом и его имением, нашли себе аналогию в тургеневской поэме «Помещик», в его же повести «Бреттер» (супруги Перекатовы), в «Обыкновенной истории» (Адуева). Так, образ няни Филиппьевны был затем развит Тургеневым в своеобразный силуэт Агафьи из «Дворянского гнезда». Так, фигуры провинциальных помещиков и обывателей — в их характерном контрасте с героями — из пятой главы «Онегина» перешли в повести Тургенева,[1] в гончаровский «Обрыв» и т. д.

Развернутый в начале 3-й главы приезд Ленского и Онегина к Лариным был шутливо повторен в тургеневской повести «Два приятеля». Помещик Крупицын везет своего друга Вязовнина в семью Тиходуевых: «Это препочтенное семейство. Старик служил полковником и прекрасный человек. Жена его прекрасная дама. У них две дочери, чрезвычайно любезные особы, воспитаны отлично, и состояние есть. Не знаю, какая вам больше понравится: одна, этак будет поживее, другая — потише... вот вы увидите. — Хорошо, увижу, — возразил Борис Андреич и подумал про себя: «Словно семейство Лариных у Онегина». По приезде к Тиходуевым и знакомстве с Эмеренцией, Борис Андреич направился к Полиньке: — «Коли это семейство Лариных, — подумал он, — так уж не Татьяна ли она?» Но разговор их из-за беспредельной робости Полиньки длился не долго. «Нет, — думал Борис Андреич, отходя от нее, — какая это Татьяна! Это просто олицетворенный трепет...» В том же тоне шутливых и подчеркнутых реминисценций развертывался рассказ и в дальнейшем. На обратном пути Крупицын, отстаивал достоинства Эмеренции, а Вязовнин издевался над ее «притворной любезностью» и «сюсюкающим самообожанием». «Да что и говорить! Уж если на то пошло, и в случае необходимости, я в двадцать раз охотнее женился бы на ее сестрице: та, по крайней мере, умеет молчать!» Крупицын, как и Ленский, неприятно озадачен. «А Вязовнин, с своей стороны, думал, глядя на луну, стоявшую низко над белой чертой небосклона: и это словно из Онегина: Кругла, красна лицом она... Но хорош мой Ленский и хорош я, Онегин!»

Такой же подчеркнуто цитатный характер приобретала у Тургенева и пушкинская сцена дуэли. В повести «Бреттер» присяжный дуэлянт Лучков вызвал на поединок Кистера, счастливого жениха Маши Перекатовой. «Пока секунданты отмеривали расстояние и устанавливали барьер, осматривали и заряжали пистолеты, противники даже не взглянули друг на друга». Наступило решительное мгновение. «Начинайте господа!» Кистер быстро подошел к барьеру, но не успел ступить еще шести шагов, как Авдей выстрелил. Кистер дрогнул, ступил еще раз, зашатался, опустил голову... Его колени подогнулись... он, как мешок, упал на траву». «Авдей подошел к убитому. На его сумрачном и похудевшем лице выразилось свирепое, ожесточенное сожаление».

Перефразировав, таким образом, почти во всех подробностях пушкинскую сцену дуэли, Тургенев заключал ее красноречивой концовкой: «Маша... жива до сих пор». Эта короткая фраза указывала, что невеста убитого скоро утешилась, как утешилась и Ольга Ларина, ее литературный прообраз.

---

[1] Например, «отставной советник Флянов, тяжелый сплетник, старый плут, обжора, взяточник и шут» почти всеми своими чертами повлиял на образ «старого отставного ротмистра Флича, всем известного дельца, остряка, картежника и сплетника» («Затишье»).

Поток сюжетных реминисценций из «Евгения Онегина» проник не только в прозу позднейших десятилетий, но и в такие, казалось бы, отграниченные от него роды поэтического творчества, как драматургия.

Ноэми *(кличет)*

Няня! Сара! Сара!
Поди ко мне! — поди сюда! ну что же!
... Мне скучно! Я больна!
Мне грустно! — расскажи мне сказку
Про старину! — садись и расскажи!..

Сара

Дай мне припомнить, милое дитя,
Вот видишь... память-то слаба,
Я столько слышала, видала, испытала,
Что из толпы моих воспоминаний
Навряд одно вполне перескажу!

В этом диалоге лермонтовских «Испанцев» (действие 2-е, сцена 2-я) разговору Татьяны и няни была придана подчеркнуто мелодраматическая трактовка: Ноэми рассказывала Саре о своем «ужасном сне», о человеке, обрызганном кровью... В совершенно ином плане ситуация «Евгения Онегина» повторялась Островским:

Муров. После моей безотрадной жизни, когда я опять увидел вас, старая страсть запылала во мне... Тут только я понял, какое счастье я потерял; это счастье так велико, что я не остановлюсь ни перед какими жертвами, чтоб возвратить его...

Кручинина. Как горько это слышать! Вы не даете никакой цены свежему, молодому чувству простой любящей девушки и готовы унижаться перед женщиной пожившей, которой душа уже охладела, из-за того только, что она имеет известность!

(«Без вины виноватые», действие 3-е, явление 7-е)

В обоих случаях мы имеем дело с типичными реминисценциями. Лермонтов, разумеется, мог бы обойтись без столь явных аллюзий на ночной разговор Татьяны и Филиппьевны, точно так же, как Островский мог бы не привлекать последнего свиданья с Онегиным. Но то и другое заимствования характерны: они говорят о том, что ситуации «Евгения Онегина» быстро приобрели исключительную популярность, что могучий ток реминисценций ни в какой мере не был ограничен жанром романа, что заимствования уже почти переставали ощущаться теми, кто к ним прибегал...

Примеры тургеневского «Бреттера» (как и тургеневских же поэм) свидетельствуют о том, что для не окрепших еще писателей влияние романа было порою сильнее непосредственных жизненных впечатлений. «Книга» заслоняла в их представлении действительность, с которой они были еще плохо знакомы и которую они еще не научились перевоплощать. Но, разумеется, такой подход к книге был исключением. В большинстве случаев «Евгений Онегин» не только не подменял собой действительности, но и органически сочетался с нею в своем воздействии на литературу. Художники позднейших десятилетий обращались к пушкинскому роману потому, что искали в нем нового способа познания жизни. Опыт Пушкина помогал им глубже понимать действительность, полнее и выразительнее воплощать ее в художественных образах. Конечно, «Евгений Онегин» учил их только «форме» изображения: «содержание» Лермонтов, Тургенев, Гончаров и другие черпали прежде всего из *своего* жизненного опыта.

Вот почему воздействие «Евгения Онегина» было таким благотворным и ни в какой мере не исчерпывалось заимствованием отдельных образов или сюжетных ситуаций. Если в Елене Стаховой и были на лицо черты Татьяны, то они оказались развитыми и умноженными тем, чего еще не

знала пушкинская героиня и что воспитала в Елене эпоха 50-х годов. Печорин был новым и глубоко своеобразным вариантом онегинского типа: его эгоцентризм, его пессимистическое отношение к миру, его индивидуализм имели ряд отличительных и только Печорину присущих особенностей. Если Марфинька и «повторяла» собою Ольгу, то это делалось на новой основе и приводило к новым результатам. Опираясь на художественный опыт Пушкина, писатели позднейшей поры почти всегда меняли место своих наблюдений, расширяли их диапазон, придавали им новую функцию. «Повторяемость» пушкинских образов и ситуаций была глубоко знаменательной: она свидетельствовала о том, насколько жизненно важны были поднятые Пушкиным вопросы. Но эта «повторяемость» не была тождественностью. Ценность «Онегина» для русской литературы заключалась прежде и больше всего в его суггестивной функции, в тех художественных стимулах, которыми пушкинский «роман в стихах» заражал писателей и поэтов позднейших поколений.

6

Разносторонне воздействовавший на прогрессивно-дворянских писателей второй трети прошлого века, «Евгений Онегин» в то же время не вполне удовлетворял писателей-разночинцев. Для них была неприемлема аристократически-усадебная тематика пушкинского романа, им казался недостаточным и его критицизм. Не отрицая огромного исторического значения «Евгения Онегина», эти писатели сделали интересную попытку углубить заключенные там художественные оценки. Писатели-разночинцы как бы переставили акценты; они заставили сильнее зазвучать то, что, как им казалось, недостаточно отчетливо звучало в пушкинском романе.

На эту дорогу первым вступил Полежаев. Его поэма «Сашка», набросанная вскоре после появления первой главы «Онегина», как известно, сложилась под ее прямым воздействием. История героя, как и у Пушкина, начинается определением его отношений к дяде:

Мой дядя — человек сердитый,
И тьмы я браней претерплю,
Но если говорить открыто:
Его немного я люблю!
Он чорт, когда разгорячится,
Дрожит, как пустится кричать,
Но жар в минуту охладится —
И тих мой дядюшка опять!
Зато какая же мне скука,
Весь день при нем в гостиной быть,
Какая тягостная мука
Лишь о походах говорить.

«Онегиным» определена и следующая за тем экспозиция героя:

Так, растянувшись на телеге,
Студент московский размышлял,
Когда в ночном на ней побеге
Он к дяде в Питер поскакал.

За оценкой дяди и краткой характеристикой «студента» идет его представление читателю:

Студенты всех земель и краев,
Он ваш товарищ и мой друг:
Его фамилья — Полежаев...

Подобно Онегину, небрежное образование получил и Сашка («учась тому, другому, он кое-что перенимал»). Онегин «по-французски совершенно

мог изъясняться и писал»; Сашка «мог изъясняться по-французски и по-немецки лепетать». Онегин «рыться не имел охоты в хронологической пыли бытописания земли»; Сашка «математике учиться охоты вовсе не имел» и т. д. Влияние пушкинского романа с очевидностью отразилось и на пейзажах полежаевской поэмы:

Нева широкая струилась
Близь постоялого двора,
И недалеко серебрилось
Изображение Петра.
Всё было тихо...
Он прислонясь у монумента
Стоял с потупленным челом.

Эта экспозиция героя на фоне лунной петербургской ночи представляла собой своеобразную вариацию XLVII и XLVIII строф первой главы «Онегина»:

С душою, полной сожалений,
И опершися на гранит,
Стоял задумчиво Евгений...
Всё было тихо...

Однако при всех своих очевидных зависимостях в деталях поэма «Сашка» объявляла войну пушкинскому роману. Для Полежаева была неприемлема тематика первой главы: резко, порою надрывно протестуя против «света», Полежаев не хотел описывать его нравы. В эпиграфе к «Сашке» он полемически отверг «славу» и даже «одобрение»: «Пусть кто хочет, тот хохочет, я и рад; а развратен, неприятен — пусть бранят». Миру блестящих гостиных и светских будуаров Полежаев противопоставил дикий мир дворянских берлог. Пародируя известные стихи «Онегина», он писал:

Нельзя сказать, чтобы богато
Иль бедно жил его отец,
Но всё довольно таровато,
Чтоб промотаться наконец,
Но это прочь!..

Сашке не нанимали ни «мадам» ни «убогого» гувернера-француза, — их с успехом заменял «лакей из дворни». Полежаев настойчиво снижал онегинскую тему «науки страсти нежной»: эротика становилась в «Сашке» подчеркнутой и часто сменялась прямо порнографическими эпизодами. Пародию на «Онегина» представляла собою и поездка Сашки в оперу. После того как «повесу грязного обмыли»,[1] он «на ухарских рессорах, в театр, разлегшись, полетел»:

Вошел, с небрежностью лакею
Билет, *сморкаясь*, показал
И, изогнувши важно шею,
Глазами ложи пробежал...
Напрасно foro все кричали,
Он свой выдерживал bonton
И в самом действия начале
Спокойно пунш пить вышел он.

Так настойчиво боролся Полежаев с эстетизмом ненавистного ему мира аристократической столицы. Противопоставляя «светскому денди» первой главы «Онегина» рядового гуляку-«студента», он окружал своего героя соответствующим типажем буянов, «продажных дев» и т. д. На фоне пушкинского романа все это воспринималось как явная пародия.

[1] Этот сугубо прозаический стих несомненно пародировал долгий и тщательный туалет пушкинского героя.

Еще более выразительно и социально значительно то, что сделал в отношении второй главы «Онегина» Некрасов. В своем юношеском стихотворении «Женщина, каких много» (1846) он нарисовал судьбу рядовой помещичьей дочки, которая выросла

... среди перин, подушек,
Дворовых девок, мамок и старушек,
Подобострастных, битых и босых...

Явно имея в виду жену помещика Ларина, Некрасов рассказал о девице, которая «плакала, вздыхала»

И вдруг пошла за барина простого,
За русака дебелого, степного...

Другие стихи этого произведения имели отношение к образу Татьяны:

Она слыла девицей идеальной;
Имела взгляд глубокой и печальной;
Сидела под окошком по ночам —
И на луну глядела неотвязно...
Торжественно молчала по часам.
Въедалася в немецкие книжонки...

Каждая деталь этой характеристики могла бы быть подтверждена соответствующей чертой Татьяны. Несмотря на это, Некрасов не имел намерения персональной пародии. В его глазах Татьяна могла бы быть только редким исключением из своего круга. Объектом его пародий являлись те, кто рядились в одежды «идеальных девиц» и, подобно Лариной-матери, превращались в ожиревших помещиц:

Печальная, чувствительная Текла
Своих людей не без отрады секла;
Играла в карточки до петухов,
Гусями занималась да скотиной —
И было в ней перед ее кончиной
Без малого — четырнадцать пудов.

Пародия на Ларину превращалась здесь в беспощадное обличение «женщины, каких много». Некрасов пародирует тот тип, редким исключением из которого являлась Татьяна. Он как бы переносит свое внимание на более типические, повседневные и глубоко отталкивающие стороны помещичьей среды. И это настойчивое снижение «идеальной» темы лишний раз роднит Некрасова с Полежаевым.

Девятью годами спустя подвергнется пародированию третья глава «Евгения Онегина». Вас. Курочкин в своем стихотворении «Рассказ няни» (1855) как бы воспроизвел ночной диалог Татьяны и Филиппьевны; но до какой степени неузнаваемо изменился колорит этой ночной беседы! У Пушкина девушка с участием спрашивала: «Да как же ты венчалась, няня?» и слышала от нее в ответ драматический рассказ о выдаче замуж тринадцатилетней девочки. Курочкин эту правду домостроевского крестьянского уклада заменил иной правдой крестьянки, сделавшейся жертвой барских вожделений. Няня у Курочкина лишена пушкинской мягкости: она прожила тяжелую жизнь, полную насилия и произвола:

— Няня, любила ли ты?
— Я-то ли, барышня? Что вам?..
— Как что?.. Страданья.. мечты...
— Не оскорбить бы вас словом...

В противоположность Филиппьевне, няня Курочкина любила: «только уж много годов парень в солдатах с тех пор». Как и многие другие, она

сделалась наложницей барина и его племянника: «Там и пошла и пошла... всё и со мной, как с другими». Ее путь — типичный путь многих:

Барышня, скучен рассказ?
Вот и теперь подрастает
Девушка... девка для вас...
А уж господ соблазняет...
Черные косы да бровь
Сгубят красавицу скоро...
Господи! Дай ей любовь
И огради от позора!

При всей значительности рассказа Филиппьевны в нем еще не было этого социального протеста. Курочкин говорил о циничном произволе «бар», и эта тема была естественна в устах революционного демократа 60-х годов. Пушкинский реализм как бы получал здесь новую обличающую силу.

То «переосмысление» пушкинского шедевра, которое в поэме и в лирике осуществили Полежаев, Некрасов и Вас. Курочкин, было в прозе произведено Салтыковым-Щедриным. Подобно Некрасову (см. его «Родину», 1846) автор «Пошехонской старины» сорвал идеализирующий флер с прославленных красот усадебной природы: «Равнина, покрытая хвойным лесом и болотами, — таков был общий вид нашего захолустья... Леса горели, гнили на корню, загромождались валежником и буреломом; болота заражали окрестность миазмами, дороги не просыхали в самые сильные летние жары...» Этот горелый и безрадостный ландшафт ни в чем не был похож на ликующий пейзаж «прелестного уголка», в котором «скучал Евгений». Господский дом помещиков Затрапезных не был «уединенным» и «горой от ветров огражденным»: «Помещичьи усадьбы того времени... обыкновенно устраивались среди деревни, чтобы было сподручнее наблюдать за крестьянами; сверх того, место на постройки выбиралось непременно в лощинке, чтобы было теплее зимой». Здесь не было огромного запущенного сада с «задумчивыми Дриадами». «О парках и садах не было и в помине. Впереди дома раскидывался крохотный палисадник, обсаженный стриженными акациями и наполненный, по части цветов, барской спесью, царскими кудрями и буро-желтыми бураками... Сбоку, поближе к скотным дворам, выкапывался небольшой пруд, который служил скотским водопоем и поражал своей неопрятностью и вонью».

Почтенный замок был построен
Как замки строиться должны:
Отменно прочен и спокоен
Во вкусе умной старины.
Везде высокие покои,
В гостиной штофные обои,
Царей портреты на стенах
И печи в пестрых изразцах.

Щедрин и этот «почтенный замок» не считал типичным для помещиков средней руки. «Дома почти у всех были одного типа: одноэтажные, продолговатые, на манер длинных комодов; ни стены ни крыши не красились. В шести-семи комнатах такого четырехугольника с колеблющимися полами и нештукатуренными стенами ютилась дворянская семья, иногда очень многочисленная...» И Щедрин довершал это безрадостное описание «дома-комода», рассказывая о «тесноте и духоте», в которой жили дети, о клопах, тараканах, блохах, которые «были как бы домашними друзьями». Ничего подобного мы в «Онегине», конечно, не находим.

Автор «Пошехонской старины» знал, что ему могут возразить: «Вы описываете не действительность, а какой-то вымышленный ад!» Он тотчас же легко отводил это возможное возражение: «Что описываемое мною похоже на ад — об этом я не спорю, в то же время утверждаю, что этот

ад не вымышлен. Это — «пошехонская старина»... и, воспроизводя ее, я могу, положа руку на сердце, подписаться: «с подлинным верно». Я не отрицаю, впрочем, что встречалась и тогда другого рода действительность, мягкая и даже сочувственная. Я и ее впоследствии не обойду». Эта оговорка необычайно характерна и значительна. Щедрин знал, что «старина» отличалась «разнообразием стихий и фактов», но он умел отличать редкое от типичного, исключение от правила. «Ад» существовал почти повсеместно, «мягкая и даже сочувственная» действительность только иногда «встречалась».

Впрочем, Щедрину не всегда приходилось отталкиваться от «Евгения Онегина». Вспомним Ларину, которая

...езжала по работам,
Солила на зиму грибы,
Вела расходы, брила лбы,
Ходила в баню по субботам,
Служанок била осердясь;
Всё это мужа не спросясь.

Характерно, что Щедрин почти ничего не прибавил к этому замечательному в своей бытовой сочности образу: он только освободил его от последних рудиментов сентиментальной романтики. Матушке Никанора Затрапезного не суждено было провести свою юность в Москве, быть «без ума» от Ричардсона, влюбиться в «славного франта» Грандисона. Переехав в деревню, она не рвалась и не «плакала сначала» — всё это и не могло притти на ум молоденькой купчихе. Но и она, подобно Лариной, прошла обычный путь от патриархальных забав к «самодержавному» управлению усадьбой. «Хотя матушке было только пятнадцать лет, когда она вышла замуж, но молодость как-то необыкновенно скоро соскочила с нее. Ходило в семье предание, что поначалу она была веселая и разбитная молодка, называла горничных подружками, любила играть с ними песни, побегать в горелки и ходить веселой гурьбой в лес по ягоды... Года через четыре после свадьбы в ее жизни свершился крутой переворот. Из молодых она как-то внезапно сделалась «барыней», перестала звать сенных девушек подружками и слово «девка» впервые слетело с ее языка, слетело самоуверенно, грозно и бесповоротно».[1]

В этой характеристике ярко отразился Щедрин — продолжатель Пушкина. Один из второстепенных образов «Евгения Онегина» поставлен здесь в центр повествования. То, что Пушкин рисовал с присущей ему лаконичностью, как «проходной» образ бытового фона, было развернуто Щедриным в изобилующую социальными деталями характеристику.

Другим характерным примером социального обострения пушкинского текста является эпизод с наказанием девушек. В третьей главе «Евгения Онегина» рассказывалось о служанках, которые

Сбирали ягоды в кустах
И хором по наказу пели
(Наказ, основанный на том,
Чтоб барской ягоды тайком
Уста лукавые не ели
И пеньем были заняты:
Затея сельской остроты!)

Щедрин также рассказывает об этой характерной «затее» рачительных помещиц. Но его рассказ неизмеримо резче и изобилует множеством унизительных подробностей. Анна Павловна Затрапезная, увидев, что девушки «жрут» ягоды, задает им издевательские вопросы, велит по очереди «открывать хайло» и «дыхнуть»; вся эта церемония завершается

[1] Ср. в «Онегине»: «Стала звать Акулькой прежнюю Селину...»

«треском пощечин». «Затея сельской остроты», бегло очерченная Пушкиным, снова предстает перед читателем «Пошехонской старины» во всей своей бытовой конкретности.

Реализм Щедрина нельзя противопоставлять реализму Пушкина уже по одному тому, что «Пошехонская старина» отделена от «Евгения Онегина» целым шестидесятилетием. Но Щедрин и не довольствуется простым повторением того, что сказал Пушкин, иначе он был бы обыкновенным эпигоном. Революционно-демократический художник снимает с усадьбы какой бы то ни было идеализирующий или сочувственный отпечаток. Там, где Пушкин довольствовался (например, при описании приема жениха, 2, XII) легкой иронией, Щедрин с презрением и ненавистью бичевал нравы крепостнического «ада». Вспомним о вопросе крепостной горничной перед выездом ее «госпожи» на бал: «Барышня спрашивают, для большого или малого декольте им шею мыть?»

Эта уничтожающая реплика была бы немыслима ни в «Войне и мире» ни в «Евгении Онегине». В ней одной блестяще раскрывался революционный демократ с его презрением к грязному и затхлому миру дворянских берлог.

В революционно-разночинской литературе прошлого века «Евгений Онегин» подвергся, как мы видим, несомненному переосмыслению. Полежаев, Некрасов, Курочкин, Щедрин не останавливались перед пародированием того, что для них было идеологически неприемлемым в жизни пушкинских героев.[1] Они стремились различными средствами усилить звучание критического метода Пушкина. Это достигалось и подчеркнутым снижением интеллектуального и морального облика героев, и перенесением внимания с «исключений» на устойчивые и типические процессы действительности, и введением крепостного фона с оценкой происходящего под

---

[1] Более сложную историко-литературную функцию имела остроумная пародия Д. Д. Минаева, вышедшая в Петербурге в 1866 г. под заглавием «Евгений Онегин, роман в стихах, сокращенный и исправленный по статьям новейших лжереалистов «Темным человеком». Эта небольшая книжечка являла собой любопытный пример двойной пародии. Минаев полемизировал в ней с той вульгаризаторской критикой пушкинского романа, которую годом ранее развернул в «Русском Слове» «новейший лжереалист» Писарев. «Темный человек» несомненно метил в Писарева, когда он пародийно придавал пушкинскому герою черты «нигилиста» 60-х годов:

Онегин, добрый мой приятель,
Был по Базарову скроен:
Как тот, лягушек резал он,
Как тот, искусства порицатель,
Как тот, поэтов не ценил
И с аппетитом ел и пил...

И скоро критик в «Русском Слове»
С большою смелостью решил,
Что он умен и очень мил.

Минаев воссоздал главнейшие эпизоды жизни «нигилизированного» Онегина: его обед «копеек в тридцать пять», посещение театра, поездку в деревню. Встреча с Татьяной традиционно завершалась ее письмом, в котором Минаев вновь пародировал критическую манеру Писарева:

Вообрази, я здесь одна,
Рассудок мой изнемогает,
(Безделье — вот в чем вся вина.
Трудиться, барышня, вам ново;
Труд освежил бы разум ваш.
Статьи читайте Шелгунова.
И позабудьте эту блажь).

Роман заканчивался в одном из петербургских клубов, где Онегин встречал Татьяну за игрой в лото. Эта острая пародия послужила причиной разрыва Минаева с «Русским Словом».

углом зрения угнетенной крестьянской массы. Не всегда это было полемикой с Пушкиным, но всегда их поправки углубляли пушкинский реализм. Он как бы приобретал у них бóльшую резкость, становился непримиримее, ибо был обусловлен иным классовым мировоззрением, иным временем, а в известной мере и иным пониманием «типического».

7

Итак, воздействие «Евгения Онегина» на русскую литературу XIX в. было бесспорным и разносторонним. Одни писатели углубляли его образы, темы, композиционные приемы, стилистические средства; другие существенно видоизменяли их. Однако и те и другие опирались в своей творческой работе на пушкинский роман, занимавший центральнейшее место в нашей реалистической литературе.

Тем более замечательна жанровая исключительность «Евгения Онегина» — произведения, у которого, в отличие от других пушкинских шедевров, не нашлось прямых потомков. Это парадоксальное на первый взгляд явление имело свои причины.

В русской литературе конца 20-х и начала 30-х годов гегемония все более стремительно переходила к прозе. Перед многими поэтами стояла задача — или сменить род своего литературного оружия, или противостоять мощному развитию реалистической прозы. Как нельзя более характерен здесь пример Гоголя, Тургенева, Гончарова, Щедрина. Все эти писатели начали деятельность с романтической поэзии и вскоре решительно отказались от своих дебютов, с тем чтобы отдать силы комедии, повести, роману, очерку. Другая группа поэтов предпочла замкнуться на позициях индивидуалистической лирики, объединяясь лозунгами «искусства для искусства».

Реалистическая проза и романтическая лирика рано вступили друг с другом в ожесточенную борьбу. Проза решительно оттесняла поэзию на второй план в 40-х, 60-х и 70-х годах прошлого столетия, и этот приоритет прозы не случайно приходился на периоды общественного подъема и революционного оживления. Наоборот, проза сама отступила перед поэзией на второй план в 1849—1855 гг. и в 80-е годы, т. е. в пору обострения крепостнической диктатуры и роста идей «дворянского реванша».

В обстановке этой борьбы не могло быть и речи о существовании синтетических жанров. Поэзия с годами приобрела черты все большего субъективизма; проза, наоборот, преодолевала его остатки. Расхождение между этими двумя родами творчества, сильное уже в 20-е годы, превратилось к началу XX в. в их полную противоположность друг другу.

Пушкинский «роман в стихах» не мог возродиться в условиях глубокого антагонизма поэтических родов. В пестрой морфологии русской поэзии начала XX столетия мы часто встретим поэму (однако, в отличие от «Онегина», она построена на резко доминирующем лирическом начале) и вовсе не встретим стихотворного романа.

Один образец этого жанра, однако, в какой-то мере продолжает пушкинские традиции. Это — поэма Александра Блока «Возмездие». Задуманная в духе «Ругон-Макаров», она должна была по замыслу Блока рассказать о «мировом водовороте», который «засасывал в свою воронку почти всего человека», и о личности, которая готова «ухватиться своей человечьей ручонкой за колесо, которым движется история человечества». Лирическое начало должно было сочетаться в поэме Блока с широким эпическим показом сложной исторической эпохи: «Возмездие» начиналось 70-ми годами и заканчивалось предреволюционной порой. Лирико-

эпическая поэма не была реалистической — в ней играла ведущую роль романтически воспринятая «музыка» эпохи.

Несмотря на это, «Возмездие» было полно реалистических картин, и здесь-то оно всего более сближалось с «Евгением Онегиным».

Прошло два года. Грянул взрыв
С Екатерининна канала,
Россию облаком покрыв.
Всё издалека предвещало,
Что час свершится роковой,
Что выпадет такая карта...
И этот века час дневной
Последний — назван первым марта.

Эти характеристики, полные глубокой исторической проницательности и эпиграмматической остроты, в своем литературном происхождении восходили, конечно, к десятой главе пушкинского романа. Нет ничего невероятного в предположении, что своей поэмой Блок как бы продолжал общественно-политическую линию «Евгения Онегина».

Опыт А. Блока свидетельствует об огромном потенциальном значении синтетического жанра. Проблема эта не была до конца разрешена, и пушкинский «роман в стихах» доселе одинок в нашей литературе. Но этот пример высоко поучителен, и нет никакого сомнения в том, что он еще не раз будет вдохновлять собою поэтов будущего.

С. БОНДИ

ДРАМАТУРГИЯ ПУШКИНА И РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ XIX ВЕКА

1

Драматургия занимает особое положение в литературе. Произведения этого жанра всегда живут двойной жизнью. С одной стороны, они принадлежат литературе. Драмы античных трагиков, Корнеля, Расина, Шекспира, Шиллера и т. п. представляют собою величайшие образцы *поэтического искусства* и в то же время они являются одним из элементов совершенно иного искусства — искусства *театра*. Об этой второй стороне драматического произведения очень часто забывают. В частности, совсем почти не разработана в науке драматургия Пушкина как *театральный жанр*.

Больше того, до сих пор еще не изжито мнение, что пьесы Пушкина написаны не для театра, мало пригодны для сцены. Это мнение высказывалось еще современной Пушкину критикой. Надеждин прямо утверждал, что Пушкин писал своего «Бориса Годунова» для чтения, а не для театра: «Шекспировы хроники писаны для театра и посему более или менее подчинены условиям сценики. Но «Годунов» совершенно чужд подобных претензий. Диалогическая форма составляет только раму... Это ряд исторических сцен... эпизод истории в лицах...»[1] Катенин также заявлял о «Борисе Годунове»: «на театр он не идет». Белинский начал свой разбор «Бориса Годунова» словами: «Прежде всего скажем, что «Борис Годунов» совсем не драма, разве эпическая поэма в разговорной форме...»

Это мнение о нетеатральности, несценичности пушкинских пьес, ошибочность которого будет разъяснена ниже, сделалось традиционным как в науке, так и среди театральных деятелей и среди читателей. Только в последние годы, и то чисто декларативно, без приведения серьезных аргументов, стали говорить о пушкинской драматургии как о театре.[2]

Все же нет сомнения, что Пушкиным созданы драматические произведения особого рода, чем-то не похожие на обычные театральные пьесы и требующие какого-то необычного подхода к ним со стороны актеров. Этим, видимо, и объясняется то обстоятельство, что пушкинские пьесы до сих пор по-настоящему не освоены русским театром.

Удивительным образом пушкинские драмы живут на русской сцене и получают подлинно художественное воплощение только в виде опер («Русалка» Даргомыжского, «Борис Годунов» Мусоргского), где пушкинский текст претерпел сильнейшие изменения и искажения.

---

[1] Н. Надоумко. «Борис Годунов». Сочинение А. Пушкина. Беседа старых знакомцев. «Телескоп», 1831, № 4.

[2] См. комментарий к VII т. акад. изд. Пушкина, 1935 г. Уже после того, как это было написано, вышла книга М. Загорского «Пушкин и театр» (М.-Л., 1940), где широко трактуется вопрос о театральности пьес Пушкина.

Без понимания *театральной* стороны пушкинской драматургии нельзя как следует понять ни места этого раздела во всем творчестве Пушкина, ни судьбы его в дальнейшей русской литературе и театре.

Вот почему мне кажется необходимым остановиться здесь сначала на вопросе о пушкинской драматургии самой по себе, попытаться разобраться в пушкинской драматургической системе, установить место драматургии во всем творчестве Пушкина и его развитии и, наконец, наметить эволюцию этой драматургии.

Если считать, что влияние Пушкина на русскую литературу не есть факт только исторический, что это влияние продолжается и сейчас, что творчество Пушкина оплодотворяет и еще будет оплодотворять нашу литературу, то такое исследование не использованного театром пушкинского наследства приобретает существенное значение. Научное исследование становится активным, приобретает практический характер. Анализ, разъяснение оставшихся в тени, не понятых современниками и потомством, но плодотворных и ценных сторон творчества Пушкина может непосредственно или далеким, опосредствованным путем оказать влияние на нашу литературную, художественную жизнь.

В этой статье я, конечно, не претендую сколько-нибудь полно и детально разработать указанные проблемы. С другой стороны, в целом ряде частных работ отдельные моменты этой темы уже разрабатывались, и потому мне в иных случаях придется повторить уже известное.

2

Нужно сказать несколько слов о том, чем вообще отличается *театральная пьеса* от пьесы, написанной *для чтения*. Каким образом на тексте пьесы отражаются ее театральные свойства. То обстоятельство, что в пьесе, представленной в театре, лица, их действия и речи воспринимаются не воображением, путем немого чтения текста, а видимы и слышны непосредственно зрением и слухом, воплощены в живых говорящих и действующих людях — это обстоятельство дает особые преимущества драматургу перед «литератором» (употреблю для краткости это выражение в смысле писателя, создающего вещь для чтения).

Преимущество это — прежде всего в необыкновенной силе непосредственного действия, громадной способности театра волновать зрителя теми или иными эмоциями. Театральное исполнение всегда обогащает пьесу такими элементами, которых нет и не может быть в тексте ее. Я говорю не только о том, что к тексту присоединяется игра актера, его голос, интонации, движения, мимика (что также входит в художественные расчеты автора, но в *тексте* драмы обычно не отражается), — я говорю также о тех элементах *композиции* драмы, которые отсутствуют или почти отсутствуют при чтении пьесы и играют существенную роль в театре. Все *зрелищные* моменты — шествия, сражения, вся музыка, песни и т. д. — все эти сильнейшие факторы эстетического воздействия — по-настоящему существуют только в театре, в *чтении* же мы только узнаем о их существовании, но непосредственно их не воспринимаем. Зато, если поэту нужно создать у читателя впечатления от самого пения, музыки, выражения и т. д.,— тогда ему приходится прибегать к поэтическому описанию (излишнему в драме), чтобы чисто литературными средствами вызвать впечатление, аналогичное музыкальному и театральному. Так поступает, напр., Пушкин в «Капитанской дочке», рассказывая о пении песни «Не шуми, мати, зеленая дубровушка» пугачевцами. Вот это место:

«Сосед мой затянул *тонким голоском* заунывную бурлацкую песню, и все *подхватили хором*». (Следует текст песни). «*Невозможно рассказать, какое действие произвела* на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обречен-

ными виселице. Их *грозные лица, стройные голоса, унылое выражение,* которое придавали они словам и без того выразительным, — *всё потрясло меня каким то пиитическим ужасом».*[1]

Точно так же, если *автор поэмы или романа* дает развернутое художественное описание сражения (битва в «Руслане и Людмиле», Полтавский бой и т. д.) — в драме мы находим одно слово «Сражение» или «Дерутся» — не потому, что драматургу достаточно только констатировать *факт* сражения, а потому что художественная картина сражения должна быть дана театром, — и автору пьесы здесь нечего делать. Многочисленные примеры этого мы находим в драмах Шекспира.

Это положение — о том, что самая превосходная театральная пьеса, хотя и должна быть вполне художественной и в своем тексте, и как литературное произведение, но полное свое художественное воплощение получает только *в театре,* в исполнении, — это положение нередко вызывает протест. А между тем это так. Полное художественное впечатление от пьес Шекспира, Мольера, Гоголя можно получить, только увидев их в хорошем исполнении в театре, или же, если уметь читать их текст, представляя его себе, как театральное действие, подобно тому, как хороший музыкант умеет читать про себя ноты, слыша в воображении всю соответствующую музыку.

Эта необходимость сценического воплощения для полного художественного завершения произведения может служить одним из признаков сценичности, театральности произведения. Известно, что не всякое произведение, написанное «в драматической форме», является драмой. Диалоги Платона, диалогические части поэм Пушкина — не драма, несмотря на внутренний драматизм, коллизии, борьбу, характеризующие их, — не драма потому, что весь этот «драматизм» всецело заключен в тексте реплик, полностью передается читателю и не требует дополнения и обогащения средствами театра. Потому же пушкинская «Сцена из Фауста» — лирика, лирический диалог, а не драма, не театр. Конечно, он может быть исполнен и в театре (прочтен в лицах и в костюмах), но это исполнение ничего существенного не вскроет в произведении и будет аналогично чтению с эстрады рассказов или лирических стихотворений или же, в лучшем случае, — исполнению певцом Булаховым «Черной шали» Пушкина — Верстовского в костюме и с декорациями.

В самом тексте пьесы, написанной для театра, мы находим множество следов того, что это произведение не читается, а играется на сцене. Из многочисленных и хорошо известных примеров приведу наиболее явные — именно случаи, когда данный прием вовсе не нужен с точки зрения чисто литературной или даже несколько портит текст, но получает полный художественный смысл на театре.

Таковы в значительной степени шутовские сцены в трагедиях Шекспира, чаще всего скучные, мало интересные в чтении, но на сцене производящие потрясающее действие рядом с трагическими эпизодами.

Таковы частые в драматургии классицизма параллелизмы реплик, которые в чтении производят впечатление крайней искусственности и ненужного нарушения правдоподобия — между тем как они рассчитаны на определенное расположение персонажей на сцене, при котором они теряют всякую искусственность. Пример этому — в «Недоросле», в конце 4-го действия — отказ Стародума двум претендентам на руку Софьи.

Г-жа Простакова (Стародуму)

Ну, мой батюшка! Ты довольно видел каков Митрофанушка?

Скотинин

Ну, мой друг сердечный! Ты видишь каков я?

[1] Подчеркнуто везде, где это специально не оговорено, мною.

Стародум

Узнал обоих нельзя короче.

Скотинин

Быть ли за мною Софьюшке?

Стародум

Не бывать.

Г-жа Простакова

Жених ли ей Митрофанушка?

Стародум

Не жених.

Вместе { Г-жа Простакова: А что б помешало? / Скотинин: За чем дело стало?

Стародум *(сведя обоих)*

Вам одним за секрет сказать можно. Она сговорена *(отходит и дает знак Софье, что б шла за ним)*.

В *повести* никто бы не стал так строить диалог!

Здесь предполагается традиционное в старом театре — симметрическое расположение персонажей на сцене: посередине стоит Стародум, по обеим сторонам его Простакова и Скотинин. Его ответы построены так: сначала он отвечает обоим вместе «Узнал обоих нельзя короче». Следующий раз на вопрос Скотинина — поворачивается к нему: «Не бывать». Затем на вопрос Простаковой — поворачивается к ней — «Не жених». Следуют их одновременно произносимые вопросы, в ответ на которые Стародум берет их с двух сторон под руки, выводит вперед — «сводит вместе» и говорит тихонько, по секрету: «Она сговорена» — затем отходит назад — оставив их одних на переднем плане. Весь этот кусок на сцене разыгрывается почти как танец.

Аналогичные примеры можно найти во множестве в комедиях Мольера. Таково же, наконец, падение Бобчинского вместе с дверью в конце второго действия «Ревизора» в номере Хлестакова — сцена, кажущаяся *в чтении* некоторым шутовством, ненужным ни для характеристики персонажей, ни для развития действия. Между тем, создавая ее, Гоголь действовал, как прекрасный знаток театра. В течение всей предшествующей сцены — разговора Городничего с Хлестаковым, когда Хлестаков боится Городничего и старается не показать этого, а Городничий также скрывает свой страх перед Хлестаковым — на сцене нарастает сильнейшее напряжение, передающееся зрителям, — и это напряжение получает прекрасное, почти физиологическое разрешение в неожиданном падении с грохотом двери и появлении вылетающего вслед за ней Бобчинского...

Все эти примеры, как и всё предыдущее, имеет целью подтвердить, вообще говоря, известное положение, что подлинно драматическое произведение, будучи, с одной стороны, произведением литературным, — в то же время принадлежит другому искусству — театру. Приведу еще одно свидетельство большого художника театра — Гоголя, говорящее о том же. В письме к Погодину 20 февраля 1833 г. Гоголь пишет по поводу задуманной им комедии «Владимир 3-й степени», брошенной потому, что он увидел невозможность из-за цензуры поставить ее на сцену: «А что из того, что пьеса не будет играться? *Драма живет только на сцене.* Без нее она, как душа без тела. Какой же мастер понесет на показ народу неоконченное произведение?» Для Гоголя пьеса в чтении, не поставленная на сцену, — неоконченное, точнее, незаконченное произведение. Отка-

завшись поневоле от комедии, он хотел было, пишет он Погодину, заняться историей. «Примусь за историю, — продолжает он, — передо мной движется сцена, шумит апплодисмент, рожи высовываются из лож, из райка, из кресел и оскаливают зубы, и — история летит к чорту!» Это говорит настоящий драматург, у которого при сочинении комедии в воображении встает театр, сцена, спектакль, публика...

У Пушкина мы видим такое же понимание драматического произведения.

3

Пушкин получил прекрасное литературное воспитание в доме родителей. Нет сомнения, что там он должен был получить и хорошее знание театра и понимание его сущности. Это можно предположить и a priori вспомнив театральные интересы Сергея Львовича, блестящего чтеца и исполнителя Мольера.[1] Это подтверждается всеми высказываниями Пушкина о театре и о драматических произведениях. В этих высказываниях мы всякий раз видим, что, говоря о драматическом произведении, Пушкин всегда имеет в виду театр, сцену.

Узнав, что Катенин перевел «Сида» Корнеля, Пушкин, поздравляя его (в письме от 19/VII 1822 г.), говорит тут же о пощечине Сида, как о театральном эффекте: «имел ли ты смелость оставить пощечину рыцарских веков на *жеманной сцене* XIX в.», и далее: «она должна *произвести более ужаса*, чем чаша Атреева». Здесь можно было бы усомниться — о литературном или театральном впечатлении идет речь. Но Пушкин продолжает: «Как бы то ни было, надеюсь увидеть эту трагедию зимой... Радуюсь, предвидя, что пощечина должна отяготеть на ланите Толченова или Брянского» (петербургские актеры).

Та же реакция у Пушкина на известие о переводе Жуковским «Орлеанской девы» Шиллера: «С нетерпением ожидаю успеха Орлеанской ⟨девы⟩. Но актеры, актеры! 5-стопные стихи без рифмы требуют совершенно новой декламации». Пушкин уже воображает драму Жуковского на сцене: «Слышу отсюда драммоторжественный рев Глухо-рева. Трагедия будет сыграна тоном «Смерти Роллы» (письмо к брату 4 сентября 1822 г.).

Слушая чтение Хмельницким его комедии «Нерешительный», Пушкин так живо воображал ее исполнение в театре, что, услыша стих «И должно честь отдать, что немцы аккуратны», перебил чтение автора: «Вспомните мое слово, при этом стихе всё захлопает и захохочет!» (см. письмо Пушкина к Гнедичу от 13 мая 1823 г.).

Пушкин всегда безошибочно отличает пьесу для чтения от настоящей театральной драмы.

О трагедии Хомякова «Ермак» Пушкин без колебаний заявляет: «Идеализированный Ермак — лирическое произведение пылкого юношеского вдохновения — не есть произведение драматическое» (статья о «Марфе Посаднице» Погодина). О драмах Байрона он говорит: «Каин имеет одну только форму драмы, но по бессвязности сцен и отвлеченным рассуждениям в самом деле относится к роду скептической поэзии Чильд-Гарольда» (отрывок «Английские критики...»).

То же понимание Пушкиным театра видно и в его отношении к собственным своим произведениям. Много раз обращалось внимание на замечательный план комедии об игроке (1822 г.), где все персонажи комедии названы фамилиями актеров Петербургского театра соответствующего амплуа («Вальберхова — вдова, Сосницкий — ее брат» и т. д.). Здесь дело совершенно не в том, что, как говорит А. Слонимский в коммента-

[1] Вопрос о театральном воспитании мальчика Пушкина хорошо разработан в уже указанной книге М. Загорского «Пушкин и театр», глава I, «Детские годы».

рии к этому произведению в VII томе академического издания, «обычные условные имена, принятые для «благородной» комедии (Арист, Эльмира и т. д.), не годились для задуманных в реалистическом духе персонажей» и что «Пушкин, очевидно, не решился сразу порвать с традицией и пока ограничился фамилиями актеров...» Здесь существенно то, что, подобно тому, как, говоря о Сиде, Пушкин видит пощечину «гишпанского рыцаря», «отяготевшую на ланите Толченова или Брянского», так и в самом зародыше замысла комедии он уже задумывает и планирует ее в совершенно конкретных *театральных* образах.

Общеизвестны также многократные заявления Пушкина о том, что он писал «Бориса Годунова» с целью «преобразования нашей сцены», «драматической системы» нашего театра... Нет никакого сомнения, что «Борис Годунов» написан был Пушкиным для театра. Катенин прямо говорит в своих воспоминаниях: «Пушкину хотелось видеть свою пьесу на сцене...»[1]

В высшей степени замечательны высказывания Пушкина о роли *публики* в театре.[2] Первую свою юношескую статью «Мои замечания о русском театре» Пушкин, после небольшого вступления, начинает словами: «Публика образует драматические таланты. Что такое наша публика?» — и далее следует характеристика зрителей петербургских театров. Можно сказать, что под «драматическими талантами» Пушкин разумеет здесь не драматургов, а актеров. Это верно, но и говоря о драматургии, Пушкин и тут на первое место ставит публику. Это главная мысль первой части его знаменитой статьи о «Марфе Посаднице» Погодина. Причину различия системы драм Шекспира и Расина Пушкин видит в различном составе зрителей — народ и придворное общество. Все особенности «поэтики» той или иной системы, ее язык, ее приемы он объясняет этим различием социального состава *зрительного зала*. Я не буду приводить соответствующих цитат — они общеизвестны. Наконец, и неуспех своего предприятия — преобразования русского театра на основе создания народной шекспировской драмы — и вообще невозможность у нас создания народной драмы Пушкин объясняет невозможностью в его время для театра обращаться к соответствующей аудитории, отсутствием связи театра с народом.

«Где, у кого выучиться наречию, понятному народу, какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она (народная трагедия. С. Б.) себе созвучия — словом, где зрители, где публика? Вместо публики встретит она тот же малый ограниченный круг...» и т. д.

В этой же связи замечательно различное отношение Пушкина к своим неуспехам литературным и театральным. Как бы его ни огорчали те или иные неудачи его литературных выступлений, мы не находим у него жалоб на это обстоятельство. Он или старается замкнуться в гордом одиночестве («Поэт, не дорожи любовию народной») или издевается над своими критиками — так или иначе, он всегда декларирует свое безразличие к неуспеху своих *чисто литературных* произведений.

Совершенно иначе он говорит об ожидаемом им неуспехе «Бориса Годунова». Например: «Хороший или худой успех моих стихотворений, благосклонное или строгое решение журналов о какой-нибудь стихотворной повести слабо тревожили доныне мое самолюбие. Критики слишком лестные не ослепляли его; читая разборы самые оскорбительные, старался я угадать мнение критика, понять со всевозможным хладнокровием, в чем именно состоят его обвинения. И если никогда не отвечал я на оные, то сие происходило не из презрения, но единственно из

[1] Воспоминания П. А. Катенина о Пушкине, «Литературное Наследство», № 16—18, М., 1934, стр. 641.

[2] Ср. об этом рассуждения в указанной книге М. Загорского, стр. 40—44.

убеждения, что для нашей литературы il est indifférent, что такая-то глава «Онегина» выше или ниже другой. Но, признаюсь искренно, *неуспех драмы моей огорчил бы меня*, ибо я уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина, и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены» (отрывок «Изучение Шекспира»). В другом наброске: «хотя я вообще был довольно равнодушен к успеху или неудаче своих сочинений, но, признаюсь, неудача «Бориса Годунова» будет мне чувствительна, а я в ней почти уверен» (отрывок «С отвращением решаюсь я...»).

Эта уверенность в неудаче и вызывает то отвращение к предстоящему выпуску в свет «Бориса Годунова», о котором Пушкин говорит во всех вариантах предисловий. Он понимал, что без сочувственного участия публики в «преобразовании нашей сцены» это преобразование осуждено на неудачу.

И не в этом ли ходе мыслей следует искать объяснения довольно странного, единственного среди прямо противоположных высказываний, заявления Пушкина: «Искренно признаюсь, что я воспитан в страхе почтеннейшей публики и что не вижу никакого стыда угождать ей и следовать духу времени». Эти слова находятся в письме к издателю «Московского Вестника» и написаны по поводу неуспеха в критике и публике напечатанной сцены из «Бориса Годунова». Хотя мысль высказана Пушкиным без ограничения, но не правильно ли было бы отнести ее только к театру, к деятельности Пушкина-драматурга, и видеть в ней один из вариантов тех же мыслей Пушкина о решающей роли публики в театре? Так или иначе, мы видим, что Пушкин прекрасно понимал специфические особенности драматического жанра и не мог, конечно, беззаботно относиться к вопросу о «сценичности» своих пьес.

4

Деятельность Пушкина-драматурга отчетливо делится на четыре этапа, причем в каждом этапе он резко меняет драматическую форму своих пьес; его драматургия эволюционирует, и эволюция эта гораздо более резкая и отчетливая, чем в других областях его творчества (например, в поэмах, в прозе). Эти четыре этапа следующие: первый (1821—1822 гг.) — незавершенные опыты декабристской драматургии (трагедия «Вадим» и комедия «Игрок»); второй (1825 г.) — романтическая трагедия «Борис Годунов»; третий (около 1830 г. в ту и другую сторону) — «Маленькие трагедии» и «Русалка», многими своими чертами примыкающая к «маленьким трагедиям», и четвертый (1830-е годы) — незавершенные попытки создать социально-историческую трагедию в прозе на западноевропейском материале («Сцены из рыцарских времен» и др.). Таким образом, только два средних этапа получили в творчестве Пушкина полное завершение («Борис Годунов» и «Маленькие трагедии»); что же касается до первого и последнего, то тут мы можем говорить, в большей или меньшей степени, лишь о замыслах, однако достаточно интересных и важных.

В этот обзор не входят три наброска: начало комедии «Насилу выехать решились из Москвы», начало перевода и переработки комедии Казимира Бонжура «Муж-волокита» и прелестный прозаический отрывок диалога графини с ее любовником Дорвилем. Дело в том, что из-за краткости отрывков, полного отсутствия планов (или неясности существующих) и даже отсутствия точной их датировки трудно что-нибудь сказать об этих замыслах. Если бы мы больше знали о них, можно было бы говорить о какой-то побочной линии драматургии Пушкина,

рядом с основной — о разновременных попытках создать легкую светскую комедию рядом с серьезными, идеологически насыщенными драмами. Однако, повторяю, для каких бы то ни было суждений об этих пьесах у нас слишком мало данных.

Нет у нас также данных о предыстории пушкинской драматургии — о его детских и лицейских пьесах. Из скудных свидетельств мемуаров и переписки нам важно подчеркнуть два момента: во-первых, что первыми творческими опытами ребенка Пушкина были театральные, драматургические («любимым его упражнением сначала было импровизировать маленькие комедии и самому разыгрывать их»),[1] и, во-вторых, что первым крупным произведением («большим увражем»), которым Пушкин, по свидетельству Илличевского, хотел ознаменовать свое вступление в литературу, была также комедия «Философ», частично уже написанная, а затем уничтоженная.

О связи замысла «Вадима» с декабристскими идеями и о влиянии на этот замысел «первого декабриста» В. Ф. Раевского не раз говорилось в литературе (высказывания П. В. Анненкова, П. Е. Щеголева, Б. В. Томашевского, А. Л. Слонимского); и декабристский характер замысла «Вадима», и влияние Раевского на выбор древнерусского сюжета, и революционная его трактовка не вызывают, кажется, сомнений.

Напомню содержание трагедии по плану Пушкина. Этот план в рукописи разделен на несколько частей, в которых А. Слонимский,[2] кажется, правильно видит акты трагедии. Таких частей — актов в плане — четыре.

Вадим — молодой славянин, только что вернувшийся из-за моря в Новгород. Он влюблен в Рогнеду, дочь Гостомысла, прежнего новгородского посадника и виновника призвания варягов. Рогнеда — невеста Громвала, «славянина Рюрика», т. е., очевидно, его приближенного, — с точки зрения патриота Вадима, изменника родине и свободе.

I действие. «Вадим и его шайка (заговорщики. *С. Б.*) таятся близ могилы Гостомысла. Вадим был во дворце и в городе (очевидно, на разведке. *С. Б.*) и назначил свидание Рогнеде»

Далее, вероятно, является Рогнеда — в плане только одна реплика Вадима: «Ты знаешь Громвала — зарежь его». Очевидно, Вадим имеет основания считать Рогнеду своей единомышленницей и не знает, что она невеста «изменника» Громвала.

II действие (вероятно, во дворце). «Рогнеда, раскаянье ее (или в своей любви к Громзалу или в обещаниях, данных Вадиму. *С. Б.*), воспоминания» — вероятно, о прежней взаимной любви ее и Вадима. Является Вадим, скорее всего, тайком. Повидимому, он ей напоминает о поручении; может быть, происходит между ними объяснение — в очень сокращенном плане у Пушкина ничего нет об этом. «Рогнеда, Рюрик и Громвал». Содержание этой сцены не известно. Затем Рогнеда уходит. «Рюрик и Громвал. Презрение к народу самовластия», т. е. презрительные речи о народе Рюрика, представленного, очевидно, в отличие от благородного и самоотверженного царя — слуги народа княжнинской трагедии, злодеем, представителем ненавистного Пушкину самовластия. «Громвал его (т. е. народ. *С. Б.*) защищает». Громвал, видимо, очерчен положительно.

III действие. «Вадим в Новгороде на вече». Здесь, очевидно, предполагались самые сильные революционные тирады Вадима, призывающего народ к восстанию. «Вестник — толпа». Трудно точно расшифровать эти детали большой народной сцены. Неожиданно появляется «Рюрик!» «Рогнеда (очевидно, в этот решительный момент любовь

[1] «Воспоминания О. С. Павлищевой», «Летописи Гос. литературного музея», кн. I. 1936, стр. 545.

[2] Комментарии к «Вадиму» в VII т. акад. изд. Пушкина.

к Громвалу берет у нее верх над привязанностью к Вадиму и любовью к свободе. *С. Б.*) открывает заговор. Бунт. Бой. Вадим (уже побежденный. *С. Б.*) перед Рюриком» — новый повод для гневных тирад против самовластия.

IV действие (видимо, в темнице). «Вадим и Громвал, свидание, друзья детства». Этим кончается в рукописи план. А. Слонимский предполагает, что план не окончен, и Пушкиным предполагался еще один — пятый акт, «в котором должна быть развязка». Это вполне возможно, хотя и трудно себе представить содержание этого пятого акта.

Можно добавить только, что трагедия Пушкина заканчивалась гибелью, не только Вадима, но и Рогнеды. Указание на это мы находим в тексте поэмы Пушкина на тот же сюжет — см. сон Вадима в отрывке, помещенном в альманахе «Памятник Отечественных Муз» на 1827 г.

Пушкин написал только начальные 20 стихов первого действия — разговор Вадима с Рогдаем о настроении народа. В отступление от плана, не сам Вадим был «во дворце и в городе», а послал одного из своих клевретов — Рогдая. Это, конечно, создает более удобную и естественную экспозицию драмы, так как иначе Вадиму пришлось бы всё самому рассказывать в монологе... Здесь же Вадим расспрашивает своего посланца, а тот рассказывает.[1]

Как план, так и начальные стихи первой сцены не оставляют никакого сомнения в общем характере замысла трагедии, и здесь нет разногласий у исследователей. Пушкин затеял большую политическую трагедию, типа трагедий Вольтера или Альфиери, где он не ставил себе никаких задач соблюдения исторического правдоподобия, развития характеров, где основная цель — агитационное воздействие на публику показом потрясающих картин народного восстания против поработителей, возбуждающими революционными речами героев. В этих речах, как давно уже указано, гораздо лучше отражены события начала XIX, чем IX века. Это произведение, типичное для ортодоксального декабристского взгляда на задачи литературы, аналогичное историческим «Думам» Рылеева, но только гораздо более нецензурное. Такому агитационному, дидактическому заданию вполне соответствовала традиционная форма французской классической трагедии с ее блестящей поэтической декламацией, с простым прямолинейным ходом действия, логически развивающим заданную ситуацию, с преобладанием речей над действием... Нарушение «единства места» (и, может быть, «времени») нисколько не меняет общего «классически французского» характера начатой трагедии. Надо сказать, что написанное Пушкиным начало дает прекрасный образец этого рода, далеко превосходящий своих русских предшественников и современников по блестящему, выразительному и энергичному стиху.

Интересно отметить, что на ряду с традиционным, попарно срифмо-

---

[1] Утверждения А. Слонимского по этому поводу, будто бы «стихотворный отрывок не совпадает с планом», «нет и намека на любовную интригу, диалог сосредоточен вокруг одной политической темы», кажутся прямым недоразумением: ведь написано только 20 стихов, на протяжении которых никак не могла бы начаться любовная интрига... Не правильно также его утверждение об «отличии и в самой характеристике Вадима», «разочарованная поза» которого в отрывке противоречит образу «активного революционера» плана. Здесь опять-таки краткость отрывка совершенно не дает права обобщать как полную характеристику главного персонажа две первые его реплики — 10½ стихов! Слонимский заявляет, что «всё содержание отрывка сводится к антитезе скептика Вадима и энтузиаста Рогдая», намекая тем самым на то, что отрывок и не связан вовсе с планом, а представляет собой отдельное законченное стихотворение. Это, конечно, не верно: даже в этом кратком начале Вадим свою «скептическую» тираду прерывает энергичными словами: «Но я не изменю...», и здесь на полуфразе отрывок кончается. Этот незаконченный обрывок фразы Слонимский по какому-то недоразумению называет «твердой концовкой на половине стиха» и видит в нем признак законченности всего отрывка («твердая концовка придает диалогу известную тематическую цельность»).

ванным шестистопным ямбом («александрином»), которым написан отрывок «Вадима», в рукописи есть следы того, что Пушкин примерял к своей трагедии народный песенный стих. Не владея еще этим размером, Пушкин пробовал составлять свои стихи, точно воспроизводя расположение ударений и число слогов начального стиха одной из народных песен:

Уж как пал туман седой на синее море.

Этот стих выписан Пушкиным как эталон, и над ним размечены знаки ударений. Вот эти пробы народного стиха для Вадима:

Гостомыслову могилу грозную вижу.

Это, очевидно, первый стих, начинающий трагедию, — начало реплики Вадима.

Затем два стиха, может быть, не относящиеся к «Вадиму»:

Легконогие олени по лесу рыщут
Он далече, далече плывет в печальном тумане

и, наконец, стих, соответствующий началу реплики Рогдая. В ямбических стихах начатой трагедии он звучит так:

Вадим! надежда есть; народ нетерпеливый,
Старинной вольности питомец горделивый,
Досадуя, влачит позорный свой ярем.

Это место передано таким стихом:

Есть надежда! Верь, Вадим, народ натерпелся.

Эти ученические пробы Пушкина — условный, чисто декламационный, напевный текст — идут также в общем русле идей «декабристской» поэтики, пытаясь соединить вместе агитационную «вольнолюбивую» направленность произведения с древнерусским историческим сюжетом и народно-поэтической формой.

5

Одновременно с замыслом политической трагедии «Вадим» Пушкин (в 1821 г.) разрабатывал замысел политической комедии на сюжет об игроке. Сохранившиеся несколько планов и начальные 32 стиха комедии дают возможность довольно точно представить себе содержание этой пьесы. В академическом издании А. Л. Слонимский внес остроумное дополнение в традиционное понимание плана, делающее ясными некоторые его темные места и нескладности. Я напомню содержание комедии.

Молодая вдова Вальберхова;[1] в нее влюблен молодой человек Брянский. Он страстный игрок, и это мешает его успеху у нее. У нее есть брат Сосницкий, юноша, чуждающийся светского дамского общества; он водится с картежниками, целые дни играет в карты. Комедия начинается случайной встречей брата и сестры, не видавшей его уже несколько дней. Она отчитывает его за беспутный образ жизни, требует отстать от игры, он возражает и просит ее уйти на сегодня из дому, так как он дает завтрак своим друзьям. Она берет с него обещание сегодня не играть и уходит.

У Пушкина: «Вальберхова — вдова, Сосницкий — ее брат, Брянский — любовник Вальберховой. Рамазанов, Боченков (это друзья Сосницкого, игроки. *С. Б.*) Сосницкий дает завтрак».

---

[1] Я уже говорил о том, что все персонажи этой пьесы в планах названы фамилиями актеров соответствующего амплуа.

В другом плане: «Сосницкий и Вальберхова. Вальберхова: Играл? — Играл. — Долго ли тебе быть бог знает где? Добро либералы — да ты-то что? Зачем не в свете? — Да вся молодежь; вы все бранчливы, скучно; то ли дело ночь играть. — Скоро ли отстанешь? — Никогда — сестрица, милая, уезжай, у меня будет завтрак. — Игра? — Нет — Прощай».

Далее Сосницкий велит старому слуге дядьке (Величкину) приготовить карты. Тот старается его усовестить — «проиграетесь»; Сосницкий его обрывает и уходит. Появляется Брянский, разговаривает с дядькой, который, очевидно, сетует на своего воспитанника. Затем возвращается Вальберхова, и у нее происходит разговор с Брянским, из которого выясняется, что Вальберхова не доверяет ему, так как он игрок. Он остается один. Появляется гость — Рамазанов, и Брянский узнает в нем шулера, своего старого знакомого. Ему приходит в голову с помощью Рамазанова излечить Сосницкого от страсти к картам и тем заслужить благосклонность сестры. Рамазанов, очевидно под угрозой разоблачений, соглашается помочь ему вместе обыграть юношу с целью дать ему жестокий урок. Приходит Сосницкий (может быть, сходятся другие гости), и все переходят в другую комнату. Появляется снова Вальберхова. Слышит шум в соседней комнате. Дядька (Величкин) объявляет, что там идет игра. «А Брянский?» — «Там же». Она, возмущенная, вызывает Брянского, и тот успокаивает ее, объясняя, что все подстроено, чтобы дать урок Сосницкому. Появляется Сосницкий, проигравший всё, что у него было. Он в отчаянии. Дядька старается его утешить. Сосницкий делает отчаянную попытку отыграться — и ставит на карту своего дядьку. Он проигрывает. Старик плачет, Сосницкий тоже. Тут Брянский и Рамазанов открывают свой уговор — возвращают ему весь проигрыш, и пьеса заканчивается благополучно.

Анненков справедливо видел в этой пьесе изобличение безобразий крепостного права. Дело в ней, конечно, вовсе не в уроке для Сосницкого, а в уроке для зрителей, смотрящих на слезы старого крепостного слуги, проигранного в карты своим воспитанником.[1]

Свой замысел Пушкин, поскольку можно судить по началу комедии, облек в традиционную форму комедии французского классицизма. Форма эта вполне отвечала своей цели: и легко звучащий под пером Пушкина «александрин», удобно распадающийся на короткие реплики, которыми перебрасываются брат и сестра —

Откуда и куда? — Я шел к тебе, сестра,
Хотелось мне с тобой увидеться. — Пора.
— Ей богу, занят был. — Да чем? — Делами, службой.
Я, право, дорожу, сестра, твоею дружбой,

— и эпиграмматически построенные фразы:

Да ты не читывал с тех пор как ты родился

— всё было традиционно и всё было уместно в пьесе с ясно выраженной дидактической, почти агитационной «целью», с простой и традиционно условной психологией персонажей...

---

[1] А. Л. Слонимский видит в комедии об игроке «попытку Пушкина разрешить проблему комедии нового типа», сказать свое слово в борьбе двух линий — злободневно-сатирической и в то же время реакционной комедии Шаховского и Загоскина и светской, «благородной», салонной, французского происхождения, комедии Хмельницкого и Грибоедова... Я думаю, что в этом суждении сказывается увлечение богато эрудированного историка театра. На самом деле, мне кажется, не об этих мелочных и бессодержательных спорах думал Пушкин, затевая комедию об игроке, а о создании на ряду с трагедией о борьбе с самодержавием («Вадим») комедии о крепостном праве. Вспомним, что комедия создавалась Пушкиным в эпоху, отраженную дневником Долгорукова.

Таким образом, оба эти произведения — «Игрок» и «Вадим» тесно связаны общим происхождением и общим заданием.

Театр привлекается для решения задач общественно-политических. Он становится трибуной либеральной и революционной пропаганды. Этот театральный жанр был хорошо разработан в XVIII в. во Франции да отчасти и у нас (Фонвизин, Капнист), и Пушкин мог пользоваться готовой, отчеканенной формой. Даже тот элемент реалистической наблюдательности, который лежит в основе типа юноши Сосницкого, болтающего о своем разочаровании в «модном свете» и проводящего время в картежной игре, — даже этот реалистический элемент вполне характерен для классической комедии (в отличие ее от трагедии).

Таков характер первого этапа пушкинской драматургии.

Пушкин не написал ни «Вадима», ни «Игрока». Это вполне понятно, потому что весь этот дидактический и «классический» жанр был в 1822 г. явным анахронизмом для поэта, уже написавшего «Кавказского пленника» и задумывавшего «Братьев разбойников», «Бахчисарайский фонтан» и «Евгения Онегина».

Наличие этих драматургических замыслов можно объяснить только сильным влиянием декабристского окружения и, может быть, более всего В. Ф. Раевского, желанием послужить своим творчеством делу борьбы с самодержавием и крепостным правом.

Надо заметить, что вообще в годы 1821—1822 Пушкин стоял как поэт словно на перепутьи, не зная точно, какую дорогу выбрать. В период окончания «Кавказского пленника» — поэмы, знаменующей громадный шаг вперед в литературной эволюции Пушкина, он пишет «Гавриилиаду» — где литературно снова возвращается на пути французского XVIII в. — Вольтера и Парни; он почти одновременно то разрабатывает байронические сюжеты (о мрачном, разочарованном разбойнике, трактуя его при этом как «атамана» русских разбойничьих песен, о преступном монахе, о грозном хане), то обдумывает героическую эпопею о Мстиславе и т. д. В этом кипении самых разнообразных поэтических идей и зарождается разобранный только что «декабристский» драматургический замысел.

Пушкин сам, видимо, позже не признавал этого этапа своего театра. Выступив впервые как драматург с «Борисом Годуновым», он начало своей драматической деятельности видел не в «Вадиме» и «Игроке», а в «Цыганах».

6

В 1825 г. был написан «Борис Годунов». Резкое отличие его от ранней драматургии отмечает целый переворот, происшедший за это время в мировоззрении и творчестве Пушкина. Биографические и творческие факты здесь общеизвестны, поэтому скажем о них кратко.

Какое значение для юноши Пушкина имел подъем революционных настроений в Западной Европе, какие надежды он связывал с этими событиями, — видно по тому, как тяжело и мучительно он переживал гибель этих надежд, крушение революционного движения в Неаполе, в Испании, в Греции, усиление реакции в России, арест Владимира Раевского, Охотникова... Это был полный крах всех надежд; вся установка оказалась неверною, не оправдала себя...

Однако сила духа, ум и гений Пушкина помогли ему преодолеть этот кризис; он сумел овладеть этими тяжелыми впечатлениями и, переработав их творчески, подняться в своем мировоззрении и творчестве на более высокую ступень.

Кризис, пережитый Пушкиным, отразился в ряде его глубоко пессимистических произведений 1823—1824 гг. — поэме «Цыганы», притче

«Сеятель», в стихотворении «Ты прав, мой друг» (в его полной редакции, недавно прочитанной И. Н. Медведевой), наконец, в пессимистических строфах стихотворения «К морю». Преодоление этого кризиса означало для Пушкина выработку нового отношения к действительности, нового метода овладения ею; разоблачение всех иллюзий, вызванных «молодым восторгом», принятие жизни, истории, людей и их отношений в их подлинном, не искаженном субъективным подходом, неприкрашенном виде; смелое и трезвое изучение действительности со всей ее сложностью и противоречивостью. Заподозрена была всякая тенденциозность, всякое априорное, не подтвержденное глубоким изучением действительности положение. В плане литературном это значило освобождение от байроновского влияния, от его эгоцентричности, поиски объективного изображения, отказ от эффектных, трагических ситуаций, от роскошных картин экзотической пышной природы, стремление поэтически овладеть простой, неприкрашенной жизнью и природой, словом — это значило вступление Пушкина на путь реалистической поэзии.

«Цыганы», произведение переходного периода, отразили, как известно, эти новые тенденции: разоблачение эгоцентризма в образе Алеко, тенденция реалистического снижения этого образа. Алеко у цыган водит медведя с пением, — это вызывало негодование «романтически» настроенных Вяземского и Рылеева, который просил Пушкина «сделать из Алеко хоть кузнеца, что было бы не в пример благороднее», как иронически вспоминал Пушкин. В «Цыганах» впервые Пушкин пытался занять позицию, объективную по отношению к своему герою, противопоставив ему равноправную идейно фигуру старого цыгана, построив поэму на драматическом конфликте этих двух, равноправных в поэме, идеологических и психологических миров. Этот замысел имел следствием появление «драматической формы» в «Цыганах»; ряд сцен поэмы написан диалогически, как пьеса, и даже с прозаическими ремарками, явно выпадающими из стихотворного текста поэмы. Автор отходит в сторону, и герои его начинают сами говорить и действовать. В этом умении автора «Цыган» отойти на второй план, предоставив говорить самим героям, демонстрировать в живых образах столкновение различных точек зрения, и заключается, видимо, объяснение приведенного выше свидетельства Анненкова о том, что Пушкин именно «Цыган» считал первым опытом овладения драматической формой.[1]

7

На этом новом пути бестенденциозного, смелого, широкого реалистического творчества Пушкин нашел поддержку в творчестве Шекспира, которого он в это время (в 1824 г.) усердно изучал. В шекспировских драмах Пушкин искал и находил воплощенными те тенденции, к которым привел его самого его жизненный и поэтический опыт. Вместо одностороннего изображения какой-либо «страсти» или схематического противопоставления противоположных характеров, того, что Пушкин называл «пошлой пружиной французской трагедии» (заметки на полях статьи Вяземского об Озерове), он увидел у Шекспира «вольное и широкое развитие характеров, небрежное и простое составление типов» (набросок предисловия к «Борису Годунову»). Об этом существеннейшем «заимствовании» Пушкиным у Шекспира — о создании живых, многосторонних, реалистических характеров и типов писал не раз Пушкин, сравнивая шекспи-

[1] В «Бахчисарайском фонтане» Пушкин в своих заметках 1830 г. выделил сцену Заремы с Марией, говоря, что она «имеет драматические достоинства». В правильности этой характеристики не трудно убедиться, сравнив эту сцену хотя бы с чисто лирическим обменом речей Пленника и Черкешенки в «Кавказском пленнике».

ровские и мольеровские характеры, сопоставляя Шекспира с Расином, с Байроном и т. д.

У Шекспира Пушкин нашел изображение событий жизни без всякого схематизма, без рационализирования, во всех часто неожиданных противоречиях, нашел воплощенным то, к чему он пришел сам в своем творчестве, — стремление отойти от всякой тенденциозности, от метода проведения той или иной идеи, «любимой мысли» или устами действующих лиц, или тем либо иным освещением в угоду этой мысли, искажающим живую подлинную психологическую или историческую реальность. Такой подход к драме особенно дорог и близок был Пушкину в эту эпоху. Он сделал его краеугольным камнем своей поэтики, его он положил в основу всей своей последующей драматургии. Напомню крайне выразительные слова Пушкина по этому поводу: «Драматический писатель беспристрастный, как судьба, должен был изобразить столь же искренно отпор погибающей вольности (Новгорода), как глубоко обдуманный удар, утвердивший Россию на ее огромном основании. Он не должен был хитрить и клониться в одну сторону, жертвуя другой. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, — но люди минувших дней, их умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать, обвинять и подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине» (статья о «Марфе Посаднице» Погодина). В этих словах несомненно находится одно из самых заветных убеждений, завоеванных Пушкиным к середине 1820-х годов и подкрепленных изучением шекспировских драм. Отрицательный пример он видел в драматургии кумира своей юности Вольтера, о котором он резко говорит (в статье «О ничтожестве литературы русской» 1834 г.): «Он 60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил он своих лица кстати и некстати выражать правила своей философии».

Это стремление быть «объективным», «беспристрастным» во что бы то ни стало Пушкин с горячностью неофита первое время доводил до крайности. Так, читая Тацита, он старается сквозь памфлетный характер его «Анналов» пробиться к подлинным историческим мотивам действий его героев и постоянно вступает в спор с историком, который кажется ему тенденциозным, несправедливым, неглубоким, лишенным «государственных мыслей». Пушкин старается подойти объективно к Тиберию и оправдать «государственной необходимостью» даже его злодеяния. «Чем более читаю Тацита, — пишет он Дельвигу 23 июля 1825 г., — тем более мирюсь с Тиберием. Он был одним из величайших умов древности». Вывод Пушкина о самом Тащите как историке настолько характерен, что его стоит привести. «С таковыми глубокими суждениями, — иронизирует Пушкин, — не удивительно, что Тацит, «бич тиранов», не нравился Наполеону (по мысли Пушкина — реальному политику и крупнейшему государственному деятелю. *С. Б.*), удивительно чистосердечие Наполеона,[1] в том признававшегося, не думая о добрых людях, готовых видеть тут ненависть тирана к своему мертвому карателю» (Замечания на «Анналы» Тацита).

Этим же настроением вызваны, видимо, начальные стихи «Стансов» 1826 г.:

> В надежде славы и добра
> Гляжу вперед я без боязни:
> Начало славных дней Петра
> Мрачили мятежи и казни.
> Но правдой он привлек сердца... и т. д.

[1] Предлагаемое В. В. Гиппиусом чтение этого слова, как «Александра» представляется мне необоснованным.

К этому же кругу идей относятся известные слова Пушкина в письме к Дельвигу (первые числа февраля 1826 г.) по поводу разгрома декабрьского движения и ожидаемого приговора над его участниками: «С нетерпением ожидаю решения участи несчастных и обнародования приговора. Твердо надеюсь на великодушие молодого нашего царя. *Не будем ни суеверны, ни односторонни, как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира*».

В этих словах особенно ясно видно, что Шекспир был для Пушкина знаменем не только литературного (или театрального) направления, но целого нового мировоззрения.

8

Таким образом, в конце 1824 г. у Пушкина возникает замысел романтической трагедии шекспировского типа («романтической» в пушкинском смысле, т. е свободно созданной, игнорирующей все правила поэтики классицизма). Драматическая театральная форма в эту эпоху оказывается для Пушкина наиболее адэкватной формой для нового, объективного, реалистического изображения жизни. Здесь мог Пушкин создать произведение, в котором не видно было бы «автора», без тенденции, без лирики... Рядом с такими произведениями, как средние главы «Евгения Онегина» и «Граф Нулин», где уже вполне торжествует реалистический метод, но где все же ярко выраженный лирический или иронический тон выдает автора-рассказчика и его отношение к описываемому им, — рядом с этими произведениями возникает трагедия «Борис Годунов».

Тема нового драматического замысла подсказывалась Пушкину его отношением к театру, к его задачам. Это отношение оставалось тем же, что и раньше: театр, как наиболее непосредственно и мощно действующее искусство, привлекался для разрешения тех же общественных, политических проблем. Но разрешать их он должен был совершенно иными методами.

Размышления Пушкина о причинах неудач революционных восстаний, о решающей роли народа в судьбе революции, о царской власти и причинах ее силы и слабости, о социальных силах, движущих историю в ее критические моменты, — вот вопросы, разрешавшиеся в новой трагедии на историческом материале. События русской истории конца XVI — начала XVII в., о которых Пушкин, прочитав Карамзина, говорил: «Это трепещет жизнью, как вчерашняя газета», давали прекрасный материал для широкой постановки проблем в *аналогичных* исторических условиях.

Стремясь взглянуть в своей драме на события «взглядом Шекспира», Пушкин, конечно, принужден был совершенно изменить свою драматургическую манеру. Вся система трагедии французского классицизма с ее стройным течением и строгими условностями — система, столь подходящая для резко «тенденциозных», почти агитационных замыслов предшествовавшего «декабристского» периода, здесь оказалась непригодной — и Пушкин пустился в открытое море свободной «романтической» драмы, законы и правила которой определялись только требованиями художественной выразительности и реалистической правды. Пушкин располагает свою трагедию «по системе отца нашего Шекспира».

Подобно Шекспиру, он дает своим героям свойственный «вольному и широкому изображению характеров» способ выражения, свободный и разнообразный, по мере надобности то торжественный, то простой и грубый, в отличие от «жеманного» и «напыщенного» языка французской трагедии. «Если герои выражаются в трагедиях (Шекспира. *С. Б.*) как

конюхи, то нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные должны выражать простые понятия как простые люди» (О «Марфе Посаднице» Погодина).

От Шекспира Пушкин берет и совершенно естественное в этой системе совмещение в одной пьесе сцен трагических, серьезных — и комических, что невозможно было во французской трагедии с ее «придворными обычаями».

Наконец, вслед за Шекспиром Пушкин окончательно отказывается от традиционных единств места и времени, от рифмованного попарно александрийского стиха, столь удобного для великолепной декламации, для изящных и умных сентенций, но совершенно чуждого живой выразительности реалистического театра. На ряду с нерифмованным 5-стопным ямбом он вводит в драму прозаические реплики и целые сцены, написанные прозой.

Надо заметить, что целый ряд свойств шекспировской драмы, столь же существенных, как и только что названные, и также вызывавших многочисленные подражания, остался совершенно чуждым Пушкину. В отличие от Байрона, который весь, всем своим творчеством захватил юного Пушкина, Шекспир нужен был ему только теми его сторонами, которые отвечали его собственной эволюции, поддерживали его на его новом этапе.

Пушкин нигде не говорит о таком важном и существенном моменте творчества Шекспира, как титаничность страстей его героев, его Лиров, Ричардов, Отелло, — эта сторона осталась чуждой Пушкину.

Чуждым осталось Пушкину, как будет подробно показано ниже, и свойственное Шекспиру богатство, разнообразие и детальность разработки отдельных драматических ситуаций, изобильное и тщательное развитие тех или иных психологических моментов.

Никак не отразился в творчестве Пушкина в эту эпоху и тот роскошный, полный метафор, риторических оборотов и поэтических фигур язык, которым постоянно говорят герои Шекспира. Этот расцвеченный язык считался у английских писателей, современников Пушкина, одним из основных признаков шекспировского стиля. Пушкину этот стиль речей шекспировских персонажей был чужд.

Наконец, совершенно в стороне оставил Пушкин одно из основных, типичных свойств Шекспира, как его понимали в начале XIX в., — это участие фантастического элемента в пьесах Шекспира (ведьмы, привидения, духи и т. д.). Надо сказать, что эти черты, совершенно чуждые французской трагедии, были подхвачены в подражаниях немецкими романтиками (да и у нас — см. «Шекспировы духи» Кюхельбекера).

Одновременно с Шекспиром Пушкин, можно думать, так же внимательно и пристрастно читал его немецкого последователя — Гете.[1] Вероятно, однако, что «Гец фон-Берлихинген» Гете рядом с Шекспиром мало дал Пушкину в его поисках нового «романтического» жанра. В этой *прозаической* драме мог он видеть те же основные принципы шекспировского театра, воплощенные современным поэтом, т. е. очищенные от устарелых приемов и особенностей театра XVII в., — и не больше. Ничего принципиально нового, в сравнении с Шекспиром, Гете не мог ему дать. Во всяком случае ни в высказываниях Пушкина, ни в его драмах вовсе не видно непосредственного влияния Гете.[2] Следует отметить, что в «Борисе

---

[1] «...читая библию; святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира» (отрывок письма к Вяземскому, апрель — май 1824 г.).

[2] «Вопреки мнению Розова (в книге В. А. Розова «Пушкин и Гете») и некоторых немецких критиков, «Борис Годунов» не обнаруживает никаких соприкосновений с драмой Гете, кроме тех, которые обусловлены общей зависимостью от Шекспира» (В. М. Жирмунский. Гете в русской литературе. М. 1937. стр. 135). См. также

Годунове», как и в позднейших драмах Пушкина, совершенно отсутствует влияние драматургии Шиллера, столь мощно сказавшееся на всей европейской драматургии. Этому крайне существенному моменту, конечно, вовсе не противоречит факт заимствования из «Разбойников» одного несколько мелодраматического места в «Борисе Годунове», отмеченного еще Булгариным.[1]

9

«Борис Годунов» был задуман как трагедия политическая и историческая. Это не пьеса о Борисе Годунове как «трагическом герое» или о Григории Отрепьеве,—это прежде всего драма, воспроизводящая исторические события, «комедия о настоящей беде московскому государству» и — уже во вторую очередь — «о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве». Вот почему, «располагая трагедию по системе отца нашего Шекспира», по собственному выражению Пушкина, он за образец взял не его прославленные трагедии, о которых он нам оставил столько восхищенных отзывов, а шекспировские *исторические хроники*. Гизо в своем предисловии к переводу Шекспира, изданному в 1822 г. (это предисловие Пушкин не только читал, но и изучал), так характеризует различие между строением *трагедий* Шекспира и его *хроник*: «В трагедии... ни одно событие не является изолированным, чуждым основной драме, ни одна связь не бывает легкой или случайной. Происшествия группируются вокруг главного лица и показываются в зависимости от того значения, которое им придает впечатление, производимое на него этими событиями. Они обращены к нему и от него проистекают. Он является началом и концом, орудием и объектом велений судьбы...»[2] «В то время как в трагедиях Шекспира реальная ситуация, глубоко схваченный характер сжимает и завязывает все действие в один могучий узел, откуда исходят и куда снова возвращаются все события и все чувства, — исторические драмы его (хроники) представляют множество эпизодов и сцен, которые скорей заполняют действие, чем двигают его. По мере того как события проходят перед ним, Шекспир останавливает их, чтобы выхватить несколько деталей, определяющих их физиономию».[3]

Несмотря на то, что Гизо отдает явное предпочтение композиции трагедии перед хрониками, Пушкину нужно было именно это непринужденное чередование отдельных сцен, в своей совокупности незаметно создающих грандиозную картину исторического события, народного движения. Никакой группировки событий вокруг героя трагедии, никакого насилия над историческим материалом Пушкин не хотел производить. Не надо драматизировать, театрализовать историю — она сама по себе достаточно драматична. Свой замысел Пушкин определял как «мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории» (отрывок «Изучение Шекспира»). Вот почему он на вопрос о плане «Бориса Годунова» просто сослался на «Историю» Карамзина. «Ты хочешь плана? Возьми конец X-го и весь XI том, вот тебе план» (письмо Вяземскому 13 октября 1825 г.).

статью Н. П. Верховского «Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» («Западный сборник», I, М.-Л., 1937), где проведено сопоставление «Геца» и «Бориса» с шекспировскими драмами, дающее возможность сделать аналогичный вывод.

[1] См. Г. О. Винокур. Комментарии к «Борису Годунову» и акад. изд. Пушкина, стр. 502.

[2] Oeuvres complètes de Shakespeare, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot...; précédée d'une Notice biographique et littéraire sur Shakespeare par F. Guizot. Paris, Tome I. MDCCCXXII, p. 89.

[3] Op. cit., стр. 88.

Этот особый характер драмы, где нет центрального героя, а есть развитие определенной исторической ситуации, около которой группируются все действующие лица — и главные и второстепенные, не был понят ни современной Пушкину критикой, ни Белинским. Исходя из заглавия пьесы, они видели в ней драму Бориса Годунова, царя-преступника, и упрекали Пушкина то в «ложной идее», положенной якобы им в основание драмы, то в «раздвоении интереса» между главным героем — Годуновым и Самозванцем. Отсюда же идут обвинения в несвязанности композиции, в разрозненности отдельных сцен, составляющих трагедию.

Все эти упреки были бы совершенно справедливы, если бы «сущностью целой драмы» было, как думает Полевой, изображение «страшного преступника», если бы Пушкин имел в виду «из жребия Годунова извлечь ужасную борьбу человека с судьбою»[1] (ср. близкое к этому представление Белинского). Но «драматического поэта должно судить по законам, им самим над собой признанным», а Пушкин, как сказано выше, в «Борисе Годунове» создавал не трагедию определенной страсти и даже не психологическую шекспировскую драму, а политическую трагедию, где образы Бориса, Самозванца, Шуйского, Пимена являются отдельными сторонами развертывающейся грандиозной картины. С этой точки зрения и выбор и чередование отдельных сцен теряют свою видимую случайность; они складываются в закономерно и художественно развивающуюся композицию, прекрасно раскрывающую основные идеи драмы.[2]

Первые четыре сцены (Шуйский и Воротынский, две народные сцены и первое появление избранного на царство Бориса) представляют собою нечто вроде пролога, события которого отделены пятью годами от основного действия трагедии. Здесь дана экспозиция драмы — недовольство Борисом готовых ко всяким козням бояр, равнодушие пока еще пассивного народа; зритель узнает и о давнишнем преступлении Бориса, играющем такую важную роль в его дальнейшем поведении.

В следующих четырех сценах (с 5-й по 8-ю) завязка будущей борьбы Бориса с Самозванцем: Григорий в келье Чудова монастыря, рассказы Пимена, зарождающие в нем замысел объявить себя Димитрием, побег через границу, обнаруживающий необыкновенную находчивость и смелость будущего Самозванца. Контрастом этой восходящей линии Григория является 7-я сцена («Царские палаты»), показывающая, наоборот, глубокий упадок духа Бориса, его разочарование, вызванное сознанием глубокого отчуждения и враждебности к нему народа и усугубленное угрызениями совести.

В дальнейших двенадцати сценах развертывается борьба Бориса и Самозванца, показанная в ряде последовательных разнообразных перипетий. Так как решающую роль в этой борьбе играет «мнение народное», то этой внутренней, подпольной стороне отведено столько же места, если не больше, чем прямым и непосредственным столкновениям. Сначала показано действие слухов о появлении самозванца на недовольных бояр и на царя — сцены 9-я и 10-я; в обеих сценах высказываются многозначительные опасения о поведении народа, когда до него дойдет весть о Димитрии. Далее мы видим Григория в его новой роли и группирую-

---

[1] «Московский Телеграф», 1833, № 2, стр. 311, 313.

[2] Вполне соответствовали содержанию драмы первоначальные редакции ее заглавия: «Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» и особенно «Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве». Назвав в окончательной редакции пьесу «Борис Годунов», Пушкин, очевидно, имел в виду аналогичные заглавия хроник Шекспира, где также на первом месте не герой, а исторические события.

щиеся вокруг него силы самых разнообразных врагов Бориса (сцены 11-я—13-я). В этих трех «польских» сценах Самозванец обнаруживает во всем блеске свою богатую и беспокойную натуру. Две параллельные сцены (14-я — «Граница Литовская» и 15-я — «Царская дума») еще раз демонстрируют контрастные настроения в двух противных лагерях в момент, непосредственно предшествующий столкновению, — радость, веселые надежды, высказываемые устами молодого Курбского и слегка омраченные угрызениями совести ведущего на Русь войско интервентов Самозванца, и угнетенное настроение в Москве, «тревога и сомнение» в народе (в последней сцене Борис впервые слышит публичное обвинение его в убийстве царевича, нечаянно высказанное устами глуповатого патриарха). В 16-й сцене происходит битва, кончающаяся победой Самозванца: объяснение этой победы дается в репликах бегущих воинов Бориса («Тебе любо, лягушка заморская, квакать на русского царевича, а мы ведь православные!»).

В следующей картине («Площадь перед собором...») на сцене снова народ — еще пассивный, но уже явно враждебный Борису, устами юродивого бросающий «царю-Ироду» страшное обвинение. Две соседние сцены (17-я и 18-я) происходят в лагере Самозванца, до и после сражения, окончившегося разгромом его войск. В словах пленного мы снова слышим невольное сочувствие Самозванцу борисовых воинов, причем здесь оно уже не мотивируется верой в его царское происхождение:

А говорят о милости твоей,
Что ты дескать (не будь во гнев) и *вор*,
А молодец.

Самозванец (который появляется в этой сцене в последний раз) показывает свое добродушие, простоту в обращении, бесстрашие, непреоборимую (даже после полного поражения) веру в окончательный успех своего предприятия, заражающую его приверженцев. Эти две сцены, дающие картину делового, бодрого, несмотря на неудачи, настроения, товарищеских, простых отношений Самозванца с окружающими, сменяются мрачной картиной последнего дня Бориса. Сначала разговор с Басмановым, начинающийся пессимистической оценкой военных успехов над Самозванцем:

Он побежден — какая польза в том?
Мы тщетною победой увенчались —

и заканчивающийся последним жестоким выводом Бориса, подытоживающим его отношения с народом:

Лишь строгостью мы можем неусыпной
Сдержать народ...
. . . . . .
Нет, милости не чувствует народ:
Твори добро — не скажет он спасибо;
Грабь и казни — тебе не будет хуже.

Далее следуют честолюбивые размышления интригана Басманова, прерванные суматохой бояр и появлением умирающего Бориса, и, наконец, знаменитая сцена смерти Бориса — его предсмертные наставления сыну, присяга бояр и принятие схимы.

Если бы драма Пушкина была драмой о Борисе Годунове, то здесь она должна была кончиться, т. к. главный герой погиб и дело, за которое он боролся, также явно потерпело поражение. Но у Пушкина за этой сценой следуют *еще три*. Объяснение этого тем, что Пушкин хотел договорить до конца, показать и судьбу наследников Бориса и его вдовы —

кажется мне наивным: ведь о дальнейшей судьбе любимой дочери Бориса Ксении мы все-таки ничего не узнаем в трагедии. Нет, здесь, конечно (как уже не раз было указано), дело в том, что в этих последних сценах трагедии появляется во всей своей мощи — главное действующее лицо драмы — народ. В сцене «Ставка» — в монологе Пушкина мы слышим резюмирующее суждение о решающей роли народа в происходящей борьбе — знаменитые слова о «мнении народном», которое оказывается сильнее военной силы и «польской помоги». С этим суждением соглашается и Басманов, и, надо думать, оно выражает основную оценку всей исторической ситуации и основной политический вывод самого автора.[1]

Наконец, в двух последних картинах — народ, как активная, решающая сила в виде бушующей мятежной массы в сцене у лобного места и как моральная сила грозной в своем единодушном осудительном молчании толпы в последней сцене.

При этом беглом обзоре главной сюжетной линии совершенно не были затронуты другие существенные стороны пушкинской драмы — развитие характеров главных персонажей и показ целой толпы исторических типов и фигур, глубоко реалистически и тонко обрисованных (отчетливо индивидуализированные фигуры бояр, духовенства, воинов, народа), и многое другое. Все же из этого обзора ясно видна, как мне кажется, композиционная стройность и цельность «Бориса Годунова», обусловленная определенным идейным замыслом: показать подлинную, живую историческую картину, дать в театральном действии анализ движущих сил революционного народного движения. Собственные выводы, собственное отношение Пушкин постарался самым усердным образом скрыть, отчасти, может быть, и желая «спрятать уши под колпак юродивого», но главным образом, конечно, по соображениям принципиальным. Такова была, как сказано выше, его новая установка — полная объективность, «бесстрастие», «никакого предрассудка, любимой мысли... Свобода».

Эту сторону «Бориса Годунова» сразу же оценил Вяземский, который писал А. И. Тургеневу: «...истина удивительная, трезвость, спокойствие. Автора почти нигде не видишь. Перед тобой не куклы на проволоке, действующие по манию закулисного фокусника...»

10

После всего сказанного вряд ли нужно долго останавливаться на опровержении очень распространенного взгляда о том, что Пушкин в нарушение декларированного им принципа наполнил свою трагедию намеками на современность, применениями к политической обстановке александровской эпохи. Я говорил выше о том, какова в действительности была связь «Бориса Годунова» с современностью, — проблематика трагедии определялась преддекабрьскими событиями, и в связи с этим выбрана была историческая эпоха, дающая ряд аналогий с современностью (народное движение, царь, достигший трона путем цареубийства). Но каких бы то ни было конкретных намеков или «применений», аллюзий (allusions), говорящих о современности и выпадающих из изображаемой эпохи, нет и не могло быть по самому характеру «шекспировской» драмы, не говоря уж о неоднократных и резких высказываниях Пушкина против такого драматургического метода.[2]

Вот что Пушкин прямо и с не вызывающей никаких сомнений

---

[1] Вероятно, о подобных местах думал Пушкин, когда говорил о торчащих «ушах» автора несмотря на всё (несомненно, искреннее) старание спрятать их.

[2] См. об этом в комментарии Г. О. Винокура к «Борису Годунову» (акад. изд. Пушкина, т. VII, 1935, стр. 477).

ясностью говорит по поводу возможности видеть в «Борисе Годунове» прямые намеки на современность:

«Хотите ли знать, что еще удерживает меня от напечатания моей трагедии? Те места, кои в ней могут подать повод применения, намеки, allusions... Благодаря французам мы не понимаем, как драматический автор может совершенно отказаться от своего образа мыслей, дабы совершенно переселиться в век, им *изображаемый*. Француз пишет свою трагедию с Constitutionnel или с Quotidienne перед глазами, дабы шестистопными стихами заставить Сциллу, Тиберия, Леонида высказать его мнение о Виллеле или о Каннинге. От сего затейливого способа на нынешней французской сцене слышно много красноречивых журнальных выходок, но трагедии истинной не существует. Заметьте, что в Корнеле вы применений не встречаете, что кроме Эсфири и Вереники нет их и у Расина». Далее Пушкин вступается за Расина по поводу приписываемых тому «смелых намеков на увеселения двора Людовика XV» в одном месте трагедии «Британик»: «Но вероятно ли, чтобы тонкий придворный Расин осмелился сделать столь ругательное применение Людовика к Нерону? *Будучи истинным поэтом*, Расин, написав сии прекрасные стихи, был исполнен духом Тацита, духом Рима; он изображал ветхий Рим и двор тирана, не думая о версальских балетах».

Трудно представить себе, как можно отвести эти слова Пушкина, как можно утверждать, что это он говорил для цензуры или даже для того, чтобы намекнуть тем самым «проницательному читателю» на наличие намеков и применений! Неужели, имея в виду своего «Бориса Годунова», он говорит о «красноречивых журнальных выходках», противопоставляя их «истинной трагедии», Корнелю, *истинному поэту* Расину? Неужели все эти эпитеты и характеристики неискренни, и, браня «французов», Пушкин *притворно* бранит своего «Годунова»? Это совершенно невероятно.

Аргументы, приводимые в пользу наличия в «Борисе Годунове» «намеков» и «применений», совершенно не убедительны. Обычно приводятся слова Пушкина в письме к Н. Раевскому: «Она (трагедия) наполнена славными шутками и тонкими намеками на историю того времени, подобно нашим киевским и каменским обинякам (sous-œuvres)». Здесь он ясно говорит о «намеках *на историю того времени*, без понимания которых нельзя понять текста драмы («Нужно их понимать, — пишет Пушкин, — sine qua non»), для чего строкой выше требует, чтобы его корреспондент предварительно прочитал последний том Карамзина.[1] Что такое «киевские и каменские обиняки» (sous-oeuvres), мы, к сожалению, не знаем, но, каковы бы ни были эти обиняки, они никак не могут переменить значение точно употребленных Пушкиным слов и намеки на *исторические события того времени* превратить в намеки на *современность*. В защиту наличия намеков приводятся и другие слова Пушкина — из письма к Вяземскому (7 ноября 1825 г.) «Жуковский говорит, что меня царь простит за трагедию — навряд. Хотя она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого — торчат!». И здесь ничего Пушкин не говорит о «намеках», «применениях», а очень серьезно, несмотря на шутливый тон, указывает, что при всем старании автора не подсовывать зрителю и читателю *свою точку зрения*, она все же ясна (хотя бы в трактовке царской власти или отношения народа к ней, в симпатичной обрисовке Самозванца и т. д.). Пуш-

[1] Это же самое имеет в виду резко разбранивший «Бориса Годунова» в письме от 1 февраля 1831 г. Катенин: «Словом, все недостаточно, многого нет, а что есть, так esquissé, что надобно наперед историю прочесть, а кто давно не читал и позабыл, драмою сыт не будет» (цит. по комментарию Г. О. Винокура в VII т. акад. изд. Пушкина, стр. 458).

кин был, конечно, прав: даже без всяких намеков на современность трагедия получилась настолько далекая от требований официальной идеологии, что за нее Александр I вряд ли «простил» бы Пушкина. Таким образом, и этот аргумент не дает права искать в «Борисе Годунове» намеков и применений, вроде тех, что явно заключаются в начальных стихах «Вадима».

11

В «Борисе Годунове» Пушкин следовал Шекспиру — и тем не менее создал произведение, в целом ряде существенных моментов сильно отличающееся от шекспировских пьес. Здесь сказались индивидуальные пушкинские черты, характерные или для его творчества в целом или для данного этапа его художественного развития. Ряд отличий общелитературного характера мы приводили выше — здесь же укажем на главные из тех особенностей, которые делают пьесу Пушкина, как *театральное произведение*, не похожей на пьесы Шекспира.

Такой особенностью прежде всего является беспримерный *лаконизм*, краткость пушкинских сцен. Эта черта свойственна всему творчеству Пушкина, но здесь, в применении к *театру*, она приобретает особое значение.

Пушкину в «Борисе Годунове» совершенно чуждо основное свойство драматурга Шекспира — широкое, тщательно проведенное развитие, разработка данной ситуации, нередко переходящая из сцены в сцену. Там, где Шекспир использует ту или иную ситуацию для сложной и тонкой театральной игры, не только сохраняя психологическое «правдоподобие», но больше того — в этом длительном и разнообразном развитии положения находя все более тонкие и глубокие стороны и оттенки чувства и переживания, там Пушкин ограничивается чаще всего простым скупым и кратким изображением события.

Приведу в качестве примера две близкие по содержанию сцены: у Шекспира — смерть Генриха IV (во второй части хроники «Король Генрих IV»), а у Пушкина — смерть Бориса Годунова. Давно отмечено сходство между этими двумя сценами — в тех наставлениях, которые дает умирающий монарх своему наследнику. Но при этом (не случайном, конечно) сходстве какое резкое различие!

Вот как строит на сцене Шекспир смерть Генриха IV. Она занимает две длинных сцены — 362 стиха текста; зритель постепенно в несколько приемов подготовляется к этой смерти, ожидание ее все нагнетается, что дает повод к интереснейшим и крайне острым театральным эффектам. Сцена 4-я IV акта начинается появлением короля вместе с младшими сыновьями и приближенными. Он заявляет о своем желании по усмирении бунта двинуть войска в Палестину и тут же оговаривается одной короткой фразой:

Но больше сил телесных надо,[1]

давая понять зрителям о своей болезни. Через несколько реплик он начинает наставлять сына Кларенса, советуя ему больше любить старшего брата — принца Гарри. И в этом монологе он бросает фразу, усиливающую ту же тему ожидаемой смерти:

Ты благородную сослужишь службу,
Когда меня не станет...

После этого довольно длиного монолога (39 стихов) и нескольких корот-

[1] Цит. по перев. Вл. Морица и М. А. Кузьмина в изд. «Academia». М. 1937.

ких реплик король жалуется на беспутство принца Гарри — и здесь уже тема его смерти звучит полным голосом:

...простерлась
Моя печаль за мой последний час,
И плачет кровью сердце, как представлю
Себе картину я времен беспутных,
Развратных дней, что суждено вам видеть,
Когда я буду возле предков спать.

Затем появляются один за другим два вестника, сообщающие о полной победе королевских войск над бунтовщиками. Король отвечает небольшим монологом:

Что ж, плохо мне от радостных вестей?
. . . . . .
Вестям счастливым радоваться б мне —
Но меркнет взор, и голова кружится!
О, подойдите: мне нехорошо...

Он теряет сознание. Принцы в волнении. Уорик успокаивает:

Не бойтесь, принцы; государь подвержен
Таким припадкам...
...очнется он.

Кларенс возражает:

Нет, нет, он долго этих мук не стерпит.
. . . . . .
Так в нем тонка ограда духа стала,
Что жизнь сквозит и вырваться готова.

Принцы рассказывают о зловещих приметах. Уорик их останавливает:

Король в себя приходит. Тише, принцы.

Глостер

На этот раз удар — конца предвестник.

Король Генрих

Прошу поднять и отнести меня
В другой покой. Прошу вас, осторожно.

(Уходят.)

Сцена кончается. Зрители постепенно, переходя последовательно ступень за ступенью, подготовлены и ждут смерти короля.

Сцена 5-я. Другая зала. Король Генрих в кровати; принцы и приближенные. Принца Гарри, наследника, все еще нет. Король просит музыку. В соседнем покое начинают играть музыканты (сильный театральный прием). Король требует дать ему на подушку корону.

Кларенс

Как изменился он! Глаза ввалились.

Уорик

Потише.

Создана атмосфера, какая бывает у одра умирающего. Входит шумно ничего не подозревающий принц Генрих. Он начинает шутить, подсмеиваясь над грустным видом братьев, и не сразу верит, что отцу действительно плохо. Уорик останавливает разговоры:

Милорды, тише! Принц, умерьте голос.
Король, отец ваш, задремал.

Все уходят из комнаты, кроме принца Генриха. Он замечает корону, лежащую на подушке у короля, и произносит несколько горьких слов

о ней («Тревога блестящая, забота золотая» и т. д.). Затем он замечает, что король спит слишком крепко и уже не дышит. Он пробует разбудить его, но безуспешно. Убедившись, что король умер, он надевает корону:

...Мой долг тебе —
Скорбь крови безутешная и слезы;
Его — любовь, природа, нежность сына
Сполна уплатят, дорогой отец.
А мне твой долг — венец державный этот.
. . . . . .
...И будь вся сила мира
В одной руке огромной, — этой чести
Наследственной не вырвать ей! Венец
Потомкам я отдам, как мне отец.

(Уходит.)

Взволнованные и растроганные этой сценой зрители видят кровать с лежащим на ней мертвецом. Но Шекспир приготовил зрителям потрясающий сюрприз: король просыпается и начинает звать сыновей. Оказывается, он не умер, а только был в глубоком сне или обмороке. Сходятся все кроме Гарри, о котором снова спрашивает отец и узнает, что он ушел и унес во время его сна корону. Король в глубокой горести:

Ужель он так нетерпелив, что принял
Мой сон за смерть?
Лорд Уорик, устыдив его, пришлите.

Следуют горькие жалобы на сыновей, для которых отцы жертвуют всем, как пчелы сбирают для них мед с каждого цветка,

...но как пчел нас убивают
За все труды! О! горек в час последний
Отцу всего им собранного вкус.

Уорик возвращается и сообщает, что он застал принца в соседней комнате в тяжкой скорби и слезах.

Но почему же он унес корону?

спрашивает король. Входит принц. Все уходят, оставив короля с сыном.

Принц Генрих

Не ждал я вновь услышать вашу речь.

В ответ король упрекает его в желании смерти отцу, произнося длинный великолепный и страстный монолог в несколько десятков стихов. Он с гневом и ужасом предвидит, как после его смерти развратный король соберет отовсюду своих беспутных друзей и будет пьянством, грабежом и убийствами терзать свою страну. Во время этой речи принц плачет и, наконец, перерывая отца, рассказывает ему, как он, войдя, нашел его бездыханным, и с какими чувствами он брал корону:

Чтоб истинным преемником начать
С ней поединок, как с врагом, который
Убил отца в присутствии моем.

Король успокаивается:

Поди сюда, сядь, Гарри, у кровати
И выслушай последний мой совет.

Следует монолог, являющийся прототипом предсмертного монолога Бориса Годунова у Пушкина. Входит последний, отсутствовавший до сих пор принц Джон; король, повидав его, может теперь спокойно умереть. Все

сходятся. Король узнает, что комната, в которой ему в первый раз сделалось дурно, носит название «Иерусалим». Королю было предсказано, что он умрет в Иерусалиме.

...Это
Ошибочно я счел святой землей.
Скорей меня в покой снесите тот:
В Иерусалиме к Гарри смерть придет.

Короля уносят. Конец действия. Король умер. Но зритель и сейчас не вполне в этом убежден, и Шекспир стремится еще немного поддержать это волнующее сомнение.

Следующий акт начинается комической сценой Фальстафа в гостях у Шеллоу. О смерти короля зрители еще ничего не узнают наверное. Вторая сцена — во дворце. Встречаются Уорик и Верховный судья.

Уорик

А, лорд-судья! Куда идете вы?

Верховный судья

Ну, как король?

Этот вопрос вместе с ним задают Уорику все зрители.

Уорик

Прекрасно.

Зрители взволнованы — значит король жив и выздоравливает! Уорик продолжает:

...кончились его тревоги.

Верховный судья

Надеюсь, жив?

Уорик

Указанный природой
Он путь свершил и не живет для нас.

Вот тут только король Генрих окончательно умирает для зрителя. Это образец чисто шекспировского уменья играть на чувствах зрителей — путем ретардаций и неожиданных переходов, причем ни разу эта «игра» не превращается в пустой формалистический прием, а всегда служит поводом для раскрытия большого содержания — высказывания мудрых мыслей и глубоких психологических откровений.

У Пушкина совершенно иное построение. Начинается сцена с разговора с Басмановым, в котором ничто не намекает на близкую катастрофу. Борис уходит. Затем сразу, без подготовки, беготня слуг и бояр:

Один

За лекарем.

Другой

Скорее к патриарху!

Третий

Царевича, царевича зовет.

Четвертый

Духовника!

Басманов

Что сделалось такое?

Пятый

Царь занемог.

Шестой

Царь умирает.

Басманов

Боже!

Пятый

На троне он сидел и вдруг упал —
Кровь хлынула из уст и из ушей.

Выносят царя. Все уходят. Борис остается с сыном. Следует знаменательный большой монолог Бориса — его прощальные советы сыну (63 стиха).

Входят патриарх с духовенством, бояре, царица и царевна в слезах. Борис требует, чтобы, пока он еще жив и царь, бояре целовали крест Феодору. Бояре клянутся. Борис просит у всех прощения, и начинается церковное пение — обряд пострижения в монахи.

Здесь все необычайно выразительно и художественно, но крайне лаконично. Текст всей сцены заключает всего 136 стихов.

Это обычное соотношение. Краткость в «Борисе Годунове» в сравнении с Шекспиром происходит именно потому, что там, где у Шекспира подробно развивается и детализируется данное положение, у Пушкина в «Борисе» оно представлено просто, прямо, без всякого развития; там, где у Шекспира длинный монолог или диалог, дающий возможность актеру широко развернуть картину данной страсти, данного чувства, переживания, у Пушкина скупые, лаконичные реплики, требующие от актера почти виртуозного умения в немногих жестах и словах дать большое содержание...

Другое коренное отличие «Бориса Годунова» от шекспировских драм состоит в следующем: при всей удивительной глубине и правдивости психологии у Шекспира во многих случаях самые *речи* действующих лиц, их диалоги и особенно монологи имеют не чисто реалистический, а «условный» характер, являются приемом, способом, дающим возможность выразить содержание их переживаний. Эти речи с необыкновенной яркостью, силой и тонкостью вскрывают сложное и противоречивое развитие данного характера, страсти, переживания — они раскрывают внутренний мир данного лица с необычайной глубиной и правдивостью, но таких речей, таких слов *в реальной действительности* человек в данном положении не стал бы произносить. Подлинные Отелло, Макбет, Ричард III, действуя и чувствуя точно так, как они действуют и чувствуют у Шекспира, не стали бы произносить этих блестящих монологов, не сумели бы или не захотели бы так отчетливо и ярко выражать своих чувств.

Пушкин в «Борисе Годунове» среди прочих условностей отвергает и эту — его герои не только действуют, но и говорят в каждом данном положении так, как они стали бы говорить в действительной жизни. Они не объясняют себя зрителям, за исключением, пожалуй, одного монолога Бориса: «Достиг я высшей власти», вернее — последних стихов этого монолога. Все остальные монологи имеют сугубо реалистическую мотивировку: это или рассказ, или размышление вслух.

Прекрасно иллюстрирует эту особенность «Бориса Годунова» сцена «Боярской думы», где патриарх, по наивности, сам не понимая, какое имеет значение то, что он говорит, рассказывает о чудесах, происходящих у гробницы царевича Димитрия как святого *мученика*, и тем самым публично бросает в лицо Борису страшное обвинение в убийстве царевича. Чувства, испытываемые при этом Борисом, он ни тогда ни после не высказывает *ни одним словом* (сравним появление тени Банко на пиру Макбета и потрясающие его обращения к ней). У Пушкина скупая ремарка — «Общее смущение. В продолжение сей речи Борис несколько

раз отирает лицо платком» — да короткая реплика одного из бояр к другому после ухода царя:

Заметил ты, как государь бледнел,
И крупный пот с лица его закапал?

Классик Катенин решительно не мог примириться с этой реалистической сдержанностью выражения и даже не хотел понять ее. Он пишет в цитированном выше письме: «Годунов несколько раз утирается платком. Немецкая глупость, мы должны видеть смуту государя-преступника *из его слов или из слов свидетеля, коли он сам молчит*, а не из пантомимы в скобках печатной книги».

Так, Пушкин, стремясь в «Борисе Годунове» к наиболее точному художественному воспроизведению жизни, к максимальной исторической и психологической правде, самоотверженно лишил себя целого ряда верных и сильных средств воздействия на зрителя: он отказался от единого главного героя, вокруг которого могло бы группироваться действие, от четко выраженной коллизии, показа борьбы с людьми или иными препятствиями, которую вел бы герой, вообще от отчетливой интриги, которая, развиваясь в неожиданных перипетиях, поддерживала бы интерес и волнение зрителей. Он отказался от стройной и простой, столь удобной и привычной для зрителя композиции классической трагедии, от длинных, специально написанных сцен, диалогов и монологов, помогающих исполнителю раскрыть перед зрителем данный образ во всей его полноте, и т. д.

Эти жертвы у Пушкина были совершенно сознательными. Он писал: «Отказавшись добровольно от выгод, мне предоставляемых системою искусства, оправданной опытами, утвержденной привычкою, я старался заменить сей чувствительный недостаток верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий...»[1]

В другом месте (набросок предисловия к «Борису Годунову») Пушкин говорит то же другими словами: «По примеру Шекспира я ограничился изображением эпохи и исторических лиц, не гоняясь за сценическими эффектами, романтическим пафосом (pathétique romanesque)» и т. д. (подлинник по-французски).

Отвергнув так решительно в «Борисе Годунове» традиционную классическую (и романтическую) театральность, Пушкин создал в нем образец особенного типа «пушкинской» драматургической системы.

12

Может возникнуть вопрос: не слишком ли многим пожертвовал Пушкин? Не лишил ли он свою трагедию вообще свойств театральности? Можно ли действительно говорить о какой-то пушкинской драматургической, театральной системе? Не правы ли в этом отношении Катенин, Надеждин, Белинский и многие, разделявшие ту же точку зрения?

Мне кажется, что нет. То, что в «Борисе Годунове» нет резко очерченной драматической коллизии, что содержание драмы составляют не столько борьба, сколько развертывание событий (Борис ведет себя пассивно, Самозванец почти не показан преодолевающим препятствия), всё это вовсе не делает «Бориса Годунова» эпосом, не лишает его свойств драматичности, *если только не понимать драматичность, театральность слишком узко*. Это тоже театр, но не такой, как античный, классический французский или шекспировский.

Во всяком случае Пушкин считал для себя, видимо, столь же необя-

[1] Письмо к редактору «Московского Вестника», 1827.

зательными «законы» романтической драмы, выработанные на основании изучения шекспировских пьес, как и аристотелевские или французские классические «правила». Понимая «романтизм» как свободу от всяких правил и априорных законов, как «парнасский атеизм», Пушкин допускал теоретически любую форму драмы, лишь бы она не противоречила реальным условиям театрального искусства, т. е. была бы способна привлечь и сохранить эстетическое внимание воспринимающей ее массы, зрителей. Эту способность Пушкин называет «занимательностью» и считает ее единственным законом, соблюдение которого обязательно для драматурга.

Это понятие «занимательности» служит для него главным критерием при оценке основательности тех или иных «правил» и «законов», навязываемых театру. В наброске 1825 г. («Изо всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения драматические...») он отвергает обязательность двух из классических единств — времени и места, зато считает важным сохранение единства действия как необходимого условия занимательности зрелища: «Занимательность будучи первым законом драматического искусства, единство действия должно быть соблюдено». В статье 1830 г. о «Марфе Посаднице» Погодина, давая свою схему происхождения и эволюции драмы, он в основу этой эволюции кладет то же понятие «занимательности», ею объясняет различие форм, принимаемых драмой в различных социальных условиях.

«Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, *требует занимательности*, действия — драма представляет ему происшествие необыкновенное, странное. Народ требует сильных ощущений — для него и казни зрелище. ...Трагедия преимущественно выводила перед ним тяжкие злодеяния, страдания тяжкие, сверхъестественные, даже физические» и далее: «Драма оставила площадь и перенеслася в чертоги по требованию образованного избранного общества. Поэты переселились ко двору. Между тем драма остается верною *первоначальному своему назначению — действовать на толпу, занимать ее любопытство*» и т. д.

Во всяком случае ряд свойств пушкинской драматургии, которые делают ее мало «сценичной» по сравнению и с французским и с шекспировским театром, позже вошли в обиход европейского театра, и мы находим их у ряда признанных и несомненно театральных драматургов. И отсутствие шекспировских эффектов и строго реалистическая мотивировка речей действующих лиц сделались достоянием всего реалистического театра XIX и XX вв. Драму с ослабленной интригой, без отчетливо выраженной борьбы, столкновений, где сцены следуют друг за другом не в порядке логического развития, а в порядке простого (художественно мотивированного) чередования, мы находим у Чехова, Метерлинка...

Есть одно свойство пушкинской драматургии, которое мы ни у кого, кроме него, не встречаем, — это его необыкновенный лаконизм, и он-то и является главным затруднением для исполнителей пушкинских пьес. От актера требуется виртуозная гибкость, уменье в краткую реплику вкладывать огромное выражение, концентрировать в скупых жестах и предельно выразительных интонациях большое содержание... Нет сомнения, однако, что эта лаконичность не переходит пределов художественного правдоподобия. Пушкин дает в своем тексте не наброски или конспекты чувств, а полные, развитые выражения их, но только в крайне сосредоточенной форме. Пушкинская драма трудна, но ее нельзя назвать неисполнимой.

Взамен объединяющей драму сложной и острой сюжетной интриги, возбуждающей напряженный интерес у зрителей, Пушкин пользуется гораздо более тонкими художественными приемами. Результатом их также

является «занимательность», но занимательность особого рода, не связанная с развитием перипетий сюжета, а напоминающая впечатление, художественное волнение, испытываемое при восприятии музыки, чтении стихов...

Укажем несколько моментов, характеризующих театральность «Бориса Годунова». Прежде всего, если в целом «Борис Годунов» представляет собою ряд отдельных, постепенно развертывающихся картин, лишь в конечном итоге дающих большой художественный синтез, то почти каждая из этих сцен построена с необычайным драматургическим мастерством, каждая является своего рода отдельной «маленькой трагедией» со своей завязкой, перипетиями и развязкой. Вспомним необыкновенно эффектно построенную сцену в корчме, сцену в царских палатах, когда Борис впервые неожиданно узнает о Самозванце, его смятение и допрос Шуйского, сцену у фонтана с ее резкими поворотами сюжетной линии и настроений и т. д. Каждая из этих сцен полна драматического напряжения, захватывающего драматического интереса.

Кроме того, чередование смежных сцен в трагедии проведено Пушкиным с необыкновенным искусством. Они дают или тонкую и выразительную градацию, или прекрасный контраст по характеру, по теме. Приведу для примера первые четыре сцены («пролог»). В первых трех мы видим постепенное расширение горизонта пьесы: в первой сцене об избрании Бориса толкуют два боярина во дворце. В следующей — о том же ведет беседу народ, на Красной площади; говорят серьезные, рассудительные граждане. Вся сцена, хотя и массовая, ведется спокойно и заканчивается речью дьяка Щелкалова с Красного крыльца, после которой народ тихо расходится. В третьей сцене — на Девичьем поле — тоже народ, но и темп и характер сцены совершенно иной. Здесь несметная толпа народа, «вся Москва», с шумом, движением, воем, детским плачем, криками. После медленного важного темпа предыдущей сцены здесь быстрое взволнованное движение шумной толпы, то сливающейся в общем крике, то распадающейся на отдельные группы с их скептическими и ироническими репликами. Сцена заканчивается громкими радостными кликами народа, приветствующего Бориса как царя. Непосредственно после этого, в четвертой сцене, резкий контраст: после шума и вольности народной толпы здесь торжественная чинность царских палат, вместо моря армяков и зипунов простонародья — блеск и золото боярских одежд и риз духовенства. Торжественная речь Бориса, затем все уходят, и на сцене снова, как в первой картине, Шуйский и Воротынский, обменивающиеся несколькими репликами, возвращающими нас к начальной сцене и как кольцом замыкающими весь пролог.

Другого рода контраст — и вместе с тем тесная связь двух следующих сцен — в келье Чудова монастыря и в палатах патриарха. Первая — одно из высших достижений поэзии Пушкина, сцена, от стихов которой при чтении их Пушкиным, по свидетельству Погодина, «все как будто обеспамятели: кого бросало в жар, кого в озноб, волосы поднимались дыбом». Заканчивается она коротким, полным необычайной силы и поэзии монологом Григория: «Борис, Борис! всё пред тобой трепещет», с его последними многозначительными словами:

И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда.

Непосредственно за этим — фразой «И он убежал, отец игумен?» начинается тесно примыкающая к предыдущей по содержанию и резко контрастирующая с ней по стилю короткая *прозаическая* и комическая сцена между глуповатым патриархом и почтительно поддакивающим ему игуменом Чудова монастыря.

Не буду умножать примеров; укажу только, что весь художественный эффект этих чередований и контрастов полностью создается только на сцене, в живом исполнении, в чтении же он гораздо менее заметен.

Наконец, ряд сцен в «Борисе Годунове» написан так, что без сценического воплощения они значительно теряют в своей выразительности, кажутся мало значительными, бледноватыми, между тем как на сцене они расцветают в великолепное театральное зрелище.

Такова прежде всего сцена битвы («Равнина близ Новгорода-Северского»). В чтении она сводится к забавной перебранке Маржерета с бегущими воинами и затем к комическому контрасту горячей французской ругани Маржерета с односложными флегматичными немецкими репликами Вальтера Розена. И в этом все ее содержание, если не считать еще самого факта поражения борисовых войск, изложенного в этой сцене. В театре же, в сценическом исполнении, она развертывается в грандиозную, захватывающую картину, в которой перечисленные только что черты являются лишь деталями. Изложу содержание этой картины, как она написана Пушкиным, но только с расшифровкой его кратких сценических ремарок. Вот какое театральное зрелище развертывает здесь Пушкин. Начало сцены — стремительное движение через сцену бегущих от Самозванца воинов Бориса: «Воины *(бегут в беспорядке)*». Появившийся вместе с Розеном Маржерет пытается остановить это движение, и следующая русско-французская перебранка происходит на фоне этого не прекращающегося панического бегства. Далее на сцене остаются только двое иностранных офицеров (может быть, впрочем, движение бегущих продолжается — у Пушкина в тексте это не уточнено), и внимание переносится на французско-немецкий диалог Маржерета с Розеном. Появляются отступающие немцы. Розен командует им. Они останавливаются, строятся и идут обратно в атаку навстречу появившимся на сцене воинам Самозванца, преследовавшим беглецов. Происходит сражение, т. е. захватывающая сцена массового движения, свалка, отдельные трагические и героические эпизоды. Сражение длится некоторое время (у Пушкина в тексте вместо всего этого обилия впечатлений — одно слово: «Сражение»), затем русские снова бегут; возобновляется стремительное движение по сцене, и в заключение появляется Димитрий верхом на коне и останавливает преследование. Сцена заканчивается необыкновенно эффектно командными словами Димитрия и звуками труб и барабанов.

Димитрий

Ударить отбой! мы победили. Довольно; щадите русскую кровь. Отбой!

Трубят. Бьют барабаны

Укажу еще на другую сцену, также только в театре приобретающую художественную полноту, — это «Замок воеводы Мнишка в Самборе». В *чтении* эта картина представляется в таком виде. Короткий диалог Мнишка и Вишневецкого, хвастающих друг перед другом — один своим будущим зятем, другой — своим бывшим слугой. Затем ремарка «Музыка играет польский. Самозванец идет с Мариною в первой паре». Марина короткой фразой назначает ему свидание, и затем следует перебрасывание совершенно незначительными репликами трех последовательных пар танцующих. Сцена заканчивается монологом Мнишка, вспоминающего свою молодость.

Эта малосодержательная сцена (не очень нужная и в общем развитии действия драмы) в театре приобретает совершенно иной вид. Подлинное, сценическое ее содержание — великолепное зрелище шествия полонезом вереницы разряженных в блестящие костюмы польских магнатов и дам. «Ряд освещенных комнат. Музыка». И эта анфилада ярко осве-

щенных комнат замка, по которым движутся пары, перебрасываясь во время танца незначительными репликами, и торжественные звуки музыки — все это создано Пушкиным в этой сцене, и все это почти целиком отсутствует при чтении пьесы.

Наконец, в упоминавшейся уже сцене «Царская дума» только театр может создать необходимое драматическое напряжение во время бестактной речи патриарха, расшифровать краткую ремарку Пушкина — «Общее смущение» — в самом процессе произнесения этой речи, а не задним числом, как приходится делать это *читателю* этой сцены. Только игра актера, исполняющего роль Бориса, а также игра остальных персонажей — бояр, «не смеющих вздохнуть, не только шелохнуться», может дать в этой сцене художественное впечатление, адэкватное пушкинскому замыслу.

Напомню, что в *чисто литературном* (не театральном) произведении, когда надо было показать мучения совести и смятение души преступника, Пушкин умел не ограничиваться сухими указаниями, вроде — «Во время сей речи Борис несколько раз утирается платком», а давал потрясающее, чисто поэтическое, самими стихами заражающее описание. Вспомним в «Полтаве»:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Но мрачны страшные мечты
В душе Мазепы: звезды ночи,
Как обвинительные очи,
За ним насмешливо глядят,
И тополи, стеснившись в ряд,
Качая тихо головою,
Как судьи шепчут меж собою.
И летней душной ночи тьма
Душна, как черная тюрьма...

и следующие стихи — о крике, которым отвечал Мазепа на слабый стон, донесшийся к нему из замка.

Читая «Бориса Годунова», мы видим совершенно ясно, что Пушкин пишет свою драму, как театральный драматург, что он мыслит в ней чисто театральными образами.

13

Написанная в преддекабрьское время, отражающая в своем содержании проблемы, возникшие в связи с подготовкой восстания, трагедия Пушкина создавалась им как народная драма, пьеса, рассчитанная на широкую народную аудиторию. Как представлял себе Пушкин реальные возможности появления на сцене его трагедии? Не связывал ли он, хотя бы и смутно, эти возможности с возможным успехом хорошо ему известного заговора? На эти вопросы ответить трудно. Трудно представить себе и другое: на какую именно публику рассчитывал Пушкин? Вероятно, во время писания «Бориса Годунова» он смутно представлял себе некоторую идеальную демократическую аудиторию, разделявшую все чувства и интересы народа, являющуюся его представителем, но в то же время вполне просвещенную, так как, чтобы понять «Бориса Годунова», по словам самого Пушкина, нужно было знать содержание соответствующих глав «Истории» Карамзина («sine qua non» — как писал Пушкин Раевскому).

Во всяком случае позже, после разгрома декабрьского движения, в 1830 г., Пушкин в своих заметках о драме, написанных по поводу

«Марфы Посадницы» Погодина, вполне пессимистически смотрит на возможность осуществления народной драмы в русском театре при существующем социальном составе театральной публики. Народная драма, по его мнению, может быть осуществлена лишь в результате полной перемены нравов, обычаев и понятий. Я приведу целиком это необыкновенно интересное и важное место:

«Отчего же нет у нас народной трагедии? Не худо было бы решить, может ли она и быть. Мы видели, что народная трагедия родилась на площади, образовалась и потом уже была призвана в аристократическое общество. У нас было бы напротив. Мы захотели бы придворную, Сумароковскую трагедию низвести на площадь — но какие препятствия!

Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расина, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? Как ей перейти от своего разговора размеренного, важного и благопристойного к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади? Как ей вдруг отстать от подобострастия, как ей обойтись без правил, к которым она привыкла, где, у кого выучиться наречию, понятному народу, какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучие — словом, где зрители, где публика?

Вместо публики встретит она тот же самый ограниченный круг — и оскорбит надменные его привычки (...) вместо созвучий, отголоска и рукоплесканий, услышит она мелочную, привязчивую критику. Перед нею восстанут непреодолимые преграды — *для того, чтоб она могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий* — — — — —».

Мне кажется несомненным, что в последних словах Пушкин настолько ясно, насколько это было возможно в статье, предназначавшейся для напечатания, говорит о грядущей революции. На это указывают и многозначительные четыре тире в конце и самые выражения: не просто «должны были бы перемениться обычаи» и т. д. — а «надо было бы *переменить и ниспровергнуть* обычаи, нравы и понятия целых столетий». Вспомним, какими словами характеризовал Пушкин почти в то же время (в 1831 г.) французскую революцию XVIII в. в своих заметках о ней. Вот начало первой фразы этих заметок: «Прежде, нежели приступим к описанию преоборота, ниспровергшего во Франции все до него существовавшие постановления...»

Мне кажется, что в моем понимании вышеприведенных слов нет натяжки — и если так, то такого рода заявление Пушкина в 1830 г. приобретает крайне важное значение.

Так или иначе, после разгрома декабрьского движения стало ясно, что мечтать о постановке «Бориса Годунова» на сцене не приходится Даже напечатание трагедии задержалось по воле Николая I на шесть лет. Судя по характеру следующего этапа драматургии Пушкина, можно думать, что ему за это время стали ясны недостатки его любимого произведения. Недостатки эти были следствием, с одной стороны, новизны предпринятого Пушкиным «подвига», а с другой — чрезмерного ригоризма в проведении реалистического принципа.

Прежде всего в драме Пушкина оказался мало развитым, несколько схематичным образ самого Бориса. В литературе не раз высказывалось мнение о том, что это обстоятельство явилось результатом невольного воздействия отвергнутой Пушкиным классической французской системы, где характер показывается не в его развитии, а только в момент душевного кризиса.[1]

---

[1] См. Ф. Д. Батюшков. Пушкин и Расин. Сб. «Памяти Пушкина» СПб. 1900. Г. О. Винокур. Комментарии к «Борису Годунову» в VII т. акад. изд. Пушкина.

Есть, мне кажется, и другая причина этой неразработанности образа Бориса, и о ней сказал сам Пушкин. Можно думать, что он сам в процессе работы заметил и хотел исправить этот недостаток. Вяземский сообщал ему (в письме от 6 сентября 1825 г.) замечания Карамзина о «дикой смеси набожности и преступных страстей» в характере исторического Бориса: «Он беспрестанно перечитывал библию и искал в ней оправдания страстей». Пушкин в своем ответном письме (13 сентября 1825 г.) благодарит за это сообщение: «Оно мне очень пригодилось (...) Я его (Бориса. С. *Б.*) засажу за евангелие, заставлю читать повесть об Ироде и тому подобное». И тут же делает необычайно интересное признание, бросающее свет на весь замысел трагедии и подтверждающее сказанное мной выше: «Я смотрел на него с *политической точки*, не замечая поэтической его стороны».

Мы знаем, что Пушкин высказанного им здесь намерения не исполнил, и что в конце концов о царе Ироде у него в трагедии говорит (и несомненно также с «политической точки») юродивый, представляющий мнение народа.

Политическая точка зрения, главный интерес к изображению исторической эпохи с ее движущими силами, «судьбы народной», была причиной недостаточной, может быть, углубленности и большинства характеров пьесы, причиной отсутствия в драме острых ситуаций, в которых они могли бы быть показаны в своей динамике.

С другой стороны, отказ от шекспировского метода раскрытия чувства, переживания в *речах персонажей* приводил к некоторой суховатости и лишал характеры многих красок. Если этот последний прием оказался совершенно уместным в позднейшей, чисто реалистической, прозаической драме, то в стихотворной, и уже тем самым несколько условной (по пушкинскому выражению «неправдоподобной») драме это было излишним, обедняющим средства поэтического и театрального воздействия ригоризмом.

В дальнейших этапах своего драматургического развития Пушкин, не меняя в основном своей системы, уже выработанной в «Борисе Годунове», избавлялся от частных недостатков в ней и довел ее до предельного совершенства.

14

Общественная и политическая реакция конца 1820-х и начала 1830-х годов и связанная с ней неудача осуществления на театре народной трагедии «Борис Годунов» привели к тому, что Пушкин на ряд лет отказался от мысли писать большую пьесу, драму или трагедию. Зато он в ближайшие же годы задумывает ряд небольших драматических этюдов, в которых почти экспериментально разрабатывает те поэтические и театральные проблемы, которые возникли перед ним после написания «Бориса Годунова».

Во всех них, по сравнению с «Борисом Годуновым», мы видим значительное углубление психологического анализа и, в связи с этим, обострение ситуаций, дающее возможность продемонстрировать в этих острых положениях скрытые глубины человеческой психики.

Пушкин написал четыре таких этюда, но до нас дошел список десяти заглавий, относящийся, повидимому, к 1828 г. и включающий между прочим три из написанных «маленьких трагедий»: «Скупой», «Моцарт и Сальери», «Дон Жуан» (т. е. «Каменный гость»).

На экспериментальный, этюдный характер этих «маленьких трагедий» указывают как варианты заглавия, которое подбирал Пушкин для сборника этих пьес, — «Драматические изучения» (очевидно, перевод слова

études), «Опыт драматических изучений», — так и содержание указанного списка. Можно думать, что Пушкин поставил перед собой задачу — дать углубленный анализ человеческих «страстей», понимая это слово не в духе французского классицизма, а в широком шекспировском смысле: скупость в «Скупом рыцаре», зависть в «Моцарте и Сальери» (один из вариантов заглавия этой пьесы — «Зависть»), любовная страсть — в «Каменном госте». Как видим по осуществленным пьесам, везде страсть, так сказать, облагорожена, поднята до трагической высоты. Такой же характер имеет и не входящий в список «Пир во время чумы», где разгульное пиршество молодых людей в зачумленном городе представлено (и в этом направлении были сделаны Пушкиным изменения и дополнения в сцене Вильсона) как проявление мощи человеческого духа, не сломленного ужасом и отчаянием, как бесстрашный вызов смерти.

Рассмотрим вкратце остальные заглавия списка 1828 г. Нельзя ли наметить, хотя бы гадательно, приблизительно, содержание задуманных трагедий? Вот этот список полностью: Скупой — Ромул и Рем — Моцарт и Сальери — Дон Жуан — Иисус — Берольд Савойский — Павел I — Влюбленный бес — Дмитрий и Марина — Курбский.

Ромул и Рем, согласно легенде, — два близнеца, вскормленные волчицей; выросши, они основали город Рим (по латыни Roma), и Ромул убил Рема, чтобы закрепить за городом свое имя. Итак, можно думать, что темой этой драмы было братоубийство из честолюбия. Кстати, сохранилось свидетельство Погодина, которому Пушкин рассказывал, что в этой пьесе должна была действовать волчица...

Иисус — евангельская история, представляющая множество богатых материалов для углубленной драматической интерпретации. Но едва ли не самым драматичным эпизодом можно считать последние часы Иисуса на свободе — последняя «вечеря» с учениками, предательство Иуды, скорбная ночь в Гефсиманском саду с так называемым «молением о чаше» и, наконец, арест с последующим отречением Петра. Если этот момент должен был фигурировать в драме «Иисус», то это была бы драма об одиночестве учителя, реформатора, покинутого и преданного в тяжелый момент своими учениками.

Берольд Савойский; судя по сделанному Пушкиным конспекту рассказа о Берольде, принце Савойском, из французского сборника XVIII в. «Bibliothèque de campagne» — это сплетение любовных и брачных взаимоотношений, имеющее в своей основе средневековый обычай заместительства в браке (эта же тема лежит в основании истории Тристана и Изольды). Трудно представить себе отчетливо контуры этой запутанной драмы, полной интриг, коварства, обманов, самоотверженности и страстной любви.

Влюбленный бес. Заглавие мало что говорит. Можно почти с уверенностью утверждать только одно — что это не тот сюжет о влюбленном бесе, который рассказан был Пушкиным гостям Дельвига и пересказан с разрешения Пушкина в печати В. П. Титовым (псевдоним — Тит Космократов) под заглавием «Уединенный домик на Васильевском острове». Нечего и говорить, что этот сюжет, чисто новеллистический, совершенно не пригоден был для драматического произведения. Слова «влюбленный бес», вернее — инициалы этих слов («в. б.»), находятся в раннем (еще 1822 г.) плане этой повести. Что у Пушкина мог быть не единственный вариант темы о влюбленном бесе, показывает его рисунок, относящийся к 1821 г. и изображающий беса, сидящего в задумчивости, и в облаках над ним — витающий образ красавицы.

Итак, если не отождествлять это заглавие списка с сюжетом «Уединенного домика», то можно вообразить себе крайне интересный замысел

драмы, находящийся, может быть, в какой-то связи с аналогичными темами Байрона, Т. Мура и А. де-Виньи и близкой к лермонтовскому «Демону».

Павел I — Скорее всего, Пушкин имел в виду взять темой убийство Павла и развернуть трагедию самодержавной власти.

Дмитрий и Марина. В письме к Н. Раевскому 30 января 1829 г. Пушкин обещал после «Бориса Годунова» еще раз вернуться к Марине, характеризуя ее следующим образом: «у нее была только одна страсть — честолюбие, но до такой степени сильное, бешеное, что трудно себе представить» (подлинник по-французски). Эта страсть, недостаточно развитая в «Борисе Годунове», и должна была, очевидно, быть главной темой «маленькой трагедии».

Курбский. Речь идет, конечно, не о вымышленном Пушкиным юноше, а о его отце, полководце Иоанна Грозного, потом эмигранте, воевавшем против России, авторе «Истории» и бранных писем к Грозному. Трагедию патриота — политического эмигранта, вероятно, задумывал Пушкин.

Таков этот замечательный список не осуществленных Пушкиным замыслов.

15

«Маленькие трагедии», будучи в театральном отношении своего рода отступлением от большой дороги политической трагедии, особой лабораторией драматурга, в литературном отношении знаменуют новый и важный этап в творчестве Пушкина.

Этот последний период пушкинского творчества в науке не разработан как особый этап; в обычном представлении он сливается с предыдущим, с периодом «Евгения Онегина», «Бориса Годунова», «Графа Нулина», под общей характеристикой периода художественной зрелости Пушкина, реалистического периода — в отличие от молодого, романтического.

А между тем в произведениях конца 1820-х и 1830-х годов творчество Пушкина приобретает ряд совершенно новых черт, не свойственных ему ранее. В эпоху «Бориса Годунова» и «Евгения Онегина» Пушкин стремится поэтически овладеть всей окружающей действительностью, реалистически отразить жизнь во всех ее прозаических чертах. Он впервые в русской литературе дает художественные образы серой русской природы, создает «энциклопедию русской жизни» в своем романе, стремится воспроизвести историческую эпоху «смутного времени» во всех конкретных, живых подробностях. К концу 1820-х годов эта задача, говоря грубосхематично, — преодоление условности и ограниченности «классицизма» и «романтизма» и создание реалистического метода в литературе — в общем была решена Пушкиным. Другие поэты по его следам разрабатывают этот метод, всё расширяя его применение в новых и новых областях. Пушкин идет дальше. Не покидая основного реалистического подхода, он центр тяжести переносит теперь с воссоздания образов окружающей жизни и природы на углубление и обострение проблематики — философской, психологической и социальной. Он создает произведения, полные глубоких внутренних конфликтов, — «маленькие трагедии», «Тазит», «Медный всадник». Поставленные в них с необыкновенной резкостью и остротой психологические, исторические или философские проблемы развиваются в этих произведениях во всей трагической противоречивости. Пушкин не дает какого-либо разрешения этих конфликтов, моральной оценки их; он не говорит о правоте или виновности, ложности одной из сторон; его задача как будто только в том, чтобы со всей потрясающей художе-

ственной силой демонстрировать противоречивость, диалектичность любой избранной им исторической и социальной ситуации, психологического состояния, философского положения... В связи с этим изменяется и характер писаний Пушкина. Превосходные реалистические описания природы, людей теряют значение самоцели, как в прошлом периоде, когда Пушкин широко рассыпал их, как бы радуясь возможности превратить мусор обыденной жизни в золото поэзии. Теперь они уменьшаются в количестве и всегда занимают строго определенное идеологическим заданием место.

Для этого нового направления в творчестве Пушкина характерно обращение Пушкина к «мировым образам» — типам и мифам, живущим столетиями в мировой литературе, в творчестве различных авторов, обогащающих их все новыми чертами и разрабатывающих все новые стороны этих емких художественных обобщений. Пушкин вступает в поэтическое соревнование с гениями мировой литературы, давая свой вариант образов Фауста, Дон Жуана, Скупого, Русалки.[1] С этим связано и появление в произведениях этого периода фантастического элемента, совершенно немыслимого в вещах предыдущего периода. Эта фантастика (образы Мефистофеля, русалок, оживающей статуи Командора, Медного всадника) лишена у Пушкина всякого «мистического» оттенка, не имеет ничего общего с фантастикой Жуковского и немецких романтиков. Это чисто поэтическая фантастика. Фантастические образы живут в произведениях Пушкина этого периода как художественные символы, своего рода ожившие метафоры, конденсирующие громадное поэтическое, психологическое и идеологическое содержание.

Таковы самые общие черты последнего периода пушкинской поэзии. Нужно оговориться, что все это относится в основном только к *стихотворной* поэзии Пушкина. Одновременно с указанными поэмами и стихотворными драмами Пушкин создает *в прозе* «Капитанскую дочку» — прозаический аналог «Борису Годунову»[2] или «Повести Белкина», приближающиеся к характеру «онегинского» стиля, хотя и имеющие также много существенно отличных от него черт. Исключение составляют «Пиковая дама» да, пожалуй, «Египетские ночи».

Такое несовпадение развития стиля прозы и стихов у одного поэта — не единичный случай. Вспомним Лермонтова, который почти одновременно создавал шедевр реалистического стиля — «Героя нашего времени» и сугубо «романтические» поэмы «Демон» и «Мцыри».

Другая оговорка касается хронологической границы обоих периодов. Конечно, она не может быть точной и резко выраженной. Определение «конец 1820-х и 1830-е годы» имеет заведомо приблизительный характер. Несомненно, что эти оба стиля некоторое время сосуществовали у Пушкина. Так, одновременно с «маленькими трагедиями» написан «Домик в Коломне», целиком относящийся к «онегинскому» стилю (не говоря уже о самом «Евгении Онегине», над которым Пушкин работал в 1830 и даже в 1831 г.); с другой стороны, «Сцена из Фауста» написана в 1825 г.[3]

Характерным представителем этого последнего периода в творчестве Пушкина является группа «маленьких трагедий» и «Русалка».

---

[1] С этим нельзя смешивать характерное для раннего творчества Пушкина пародическое, сатирическое переосмысление исторических мифов и образов — благовещения в «Гавриилиаде», Фауста в набросках «адской поэмы».

[2] Конечно, есть существенное различие в методе реалистического изображения «Бориса Годунова» и «Капитанской дочки», но разбор этого увел бы нас слишком далеко.

[3] Самым ранним опытом этого стиля нужно, кажется, считать начало поэмы «Клеопатра», в ее первой редакции, относящейся к ноябрю 1824 г.

16

«Маленькие трагедии» резко отличаются от «Бориса Годунова» прежде всего размерами. «Борис Годунов» превышает самую крупную из них — «Каменного гостя» — более чем в три раза. Эту особую форму драматического этюда, стоящего в таком же отношении к трагедии, как небольшая новелла к роману, по распространенному в науке взгляду, Пушкин полностью или частично заимствовал у Бари Корнуола, чьи «Драматические сцены» он прочел осенью 1830 г.[1] Мне кажется это представление неправильным. Переход от большой политической трагедии к маленьким драматическим сценам, как представляется мне, совершен Пушкиным вполне самостоятельно, и его причины я пытался выше указать. Притом же факту заимствования Пушкиным у Бари Корнуола формы «маленьких трагедий» противоречит и хронология и анализ содержания сцен обоих авторов. Ведь книга с «драматическими сценами» Б. Корнуола вышла в 1829 г., а замыслы «маленьких трагедий» относятся к гораздо более раннему времени. Мы говорили о списке, в который вошли, между прочим, три из «маленьких трагедий» и который относится *ко второй половине 20-х годов;* более того, существует карандашная запись, относящаяся к 1826 г. и представляющая предварительный перечень, заголовок двух первых сцен «Скупого рыцаря»: «Жид и сын. Граф». О замысле «Моцарта и Сальери» Д. Веневитинову было известно еще в сентябре 1826 г.[2]

Несомненно, что до знакомства со «сценами» Б. Корнуола у Пушкина были уже задуманы «маленькие трагедии». Предположение о том, что эти произведения раньше были задуманы в иной форме — в виде больших драм и затем уже под влиянием Б. Корнуола оформлены в виде маленьких сцен, крайне мало вероятно. Что касается «Моцарта и Сальери» или «Скупого рыцаря», то нельзя даже представить себе их в виде больших пьес.

Кроме того, сравнивая «сцены» Б. Корнуола с «маленькими трагедиями», мы видим, что сходство их чисто внешнее и по существу мнимое. «Сцены» Бари Корнуола — вовсе не театр. Это новеллы, изложенные в диалогической форме, острые психологические положения, развиваемые не в действии, а в разговорах действующих лиц. Они совершенно не требуют сценического воплощения, так как все художественное и идейное их содержание целиком заключено в речах и полностью доходит *до читателя*. У Пушкина, наоборот, перед нами настоящие театральные драмы, с крепким, концентрированным действием, рассчитанные на игру актеров, на сцену, драмы, гораздо более театрально построенные, чем «Борис Годунов».

Д. П. Якубович в своем введении к комментариям тома драматических произведений Пушкина в академическом издании приводит целиком небольшое предисловие Б. Корнуола к его «Драматическим сценам» и добавляет: «Требования поэтики Корнуола были близки самому Пушкину».[3] Мне кажется, Д. П. Якубович ошибается — в поэтике Б. Корнуола было больше отличия, чем сходства с поэтикой «маленьких трагедий». Б. Корнуол пишет (цитирую по переводу Д. П. Якубовича): «Единственной целью, которую имел я в виду, когда писал эти «Сцены», было испытать, какое впечатление произведет стиль более естественный, чем тот, который издавна господствует в нашей драматической системе. Я стремился поэтические описания соединить с выраже-

---

[1] См. Д. П. Якубович. Комментарий к VII т. акад. изд. Пушкина, 1935, Введение, стр. 379—380; там же библиографические указания.

[2] См. «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX, стр. 73.

[3] Op. cit., стр. 381.

ниями естественных чувств; но мне хотелось, чтобы первые уступали место вторым там, где они не соответствовали друг другу. С этой целью я решился оставить некоторые пассажи, занимательные, может быть, только как воспроизведение человеческих диалогов» и т. д.

Прокламированное здесь стремление к реалистическому воспроизведению «человеческих диалогов», к «более естественному стилю» никак не могло привлечь особенного внимания Пушкина и вызвать желания подражать ему, поскольку все это было уже осуществлено Пушкиным в «Борисе Годунове» и осуществлено с гораздо большей последовательностью и талантом, чем у Корнуола. Применяемое же им соединение *«поэтических описаний»* с *«выражением естественных чувств»* было совершенно чуждо Пушкину, так как всякие «поэтические описания», как элемент чисто повествовательный и чуждый действенному театральному стилю, целиком отсутствуют в драмах Пушкина.[1]

Связь пушкинских «маленьких трагедий» со сценами Б. Корнуола мне представляется такой: задумав еще с 1826 г. ряд драматических очерков и понемногу уже работая над ними, Пушкин в 1830 или в конце 1829 г. познакомился с «Драматическими сценами» Корнуола. Несмотря на все несходство их с пушкинскими замыслами по существу, совпадение общих, а также чисто внешних свойств (краткость, лежащее в основе психологическое задание) стимулировало творческую активность Пушкина, и в «плодородную» Болдинскую осень 1830 г. он привел в порядок и окончил все начатые им «маленькие трагедии» (кроме «Русалки», также начатой еще осенью 1829 г., но отложенной до 1832). При этой обработке в тексте «трагедий» оказались отдельные мелкие реминисценции из сцен Корнуола — вещь обычная у Пушкина и нисколько не говорящая о влиянии *творчества* данного автора на Пушкина.

Наконец, словами «драматические сцены» озаглавил Пушкин свои драмы в письме к Плетневу (9 декабря 1830 г.) и думал воспользоваться этим заглавием, обдумывая будущий сборник «маленьких трагедий».

17

Театр Пушкина «третьего этапа» — эпохи «маленьких трагедий» и «Русалки», с одной стороны, углубляет уже найденные и воплощенные в «Борисе Годунове» черты его театральной системы, а с другой, в связи с новыми идеологическими заданиями, обогащает эту систему новыми художественно-театральными чертами. Я уже упоминал, что в отличие от «Бориса Годунова» «маленькие трагедии» построены на крайнем обострении психологической или даже сюжетной ситуации. Резкая контрастность, внутренняя и внешняя противоречивость лежат в основе почти каждого образа, каждого сценического положения. В «Скупом рыцаре» герой его соединяет резко противоречивые черты — низменной скупости, жадности к золоту и рыцарской чести, заставляющей его бросить перчатку родному сыну, обвинившему его во лжи в присутствии герцога. Самое столкновение отца с сыном служит примером этой остроты ситуаций, свойственной и прочим трагедиям Пушкина. Гибель Моцарта от руки его ближайшего друга, противоречивость чувств Сальери, одновременно и любящего и ненавидящего Моцарта («...наконец нашел я своего *врага*». — «*Друг* Моцарт, продолжай!» — оба эти названия Сальери дает Моцарту одинаково искренно); *пир* во время *чумы*, контраст грозящей гибели и «неизъяснимых наслаждений», телеги, наполненной

[1] Речь идет не о рассказах, изложении событий, вложенных в уста действующих лиц, а именно об «описаниях», каких не мало в сценах Корнуола.

мертвыми, рядом с пирующими, контраст жалобной и нежной песни Мери и «буйной вакхической песни» Председателя, бесстрашно бросающей вызов смерти; любовная сцена Дон Гуана и Донны Анны «у гроба мертвого супруга»; постоянные резкие переходы в действии, как во второй картине «Каменного гостя», от брани и угроз Лауры и Дон Карлоса — к ее словам: «Ты, бешеный, останься у меня. Ты мне понравился...», и от нежной, слегка грустной лирической сцены между ними к прерывающему ее стуку в дверь Дон Гуана и последующему поединку и т. д.— вот на чем строится вся композиция «маленьких трагедий», внутренняя и внешняя.

Это обострение всех ситуаций дает возможность Пушкину раскрыть характеры действующих лиц с небывалой глубиной, проникая в самые сокровенные тайники человеческой души. Об этом удивительном богатстве и глубине психологического анализа много раз говорилось, и не стоит повторять этого. Напомню только вскрытый Б. В. Томашевским мотив подсознательного желания Альбера убить своего отца, обнаруживающийся и в чрезмерном гневе его на ростовщика Соломона за его прямое предложение достать яду, вскрывшее это глубоко скрываемое Альбером от самого себя желание, и в дальнейшем его поведении.[1] Напомню удивительную вторую сцену «Моцарта и Сальери», о которой не раз еще придется говорить и в которой Моцарт, ничего не подозревающий о враждебных намерениях Сальери и дружелюбно провозглашающий тост «за искренний союз, связующий Моцарта и Сальери», в то же время подсознательным чувством знает хорошо, что его собеседник — убийца, готовящий ему гибель. Это знание обнаруживается и в его беспричинно пасмурном настроении, которое всячески старается рассеять Сальери, и в его рассказе о черном человеке, заказавшем ему Реквием, —

За мною всюду
Как тень он гонится. *Вот и теперь*
Мне кажется он с нами сам-третей
Сидит...

и в нечаянном, к делу не идущем вопросе:

Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

Если выше мы говорили о драматическом построении отдельных сцен в «Борисе Годунове», то в «маленьких трагедиях» это уменье захватывать и удерживать взволнованное внимание зрителей достигает вершин. Так построена первая сцена «Скупого рыцаря», дающая в первом разговоре Альбера с Иваном о бедности, об отказе ростовщика дать денег естественную и непринужденную экспозицию драмы, затем с приходом Соломона вводящая тему главного героя пьесы — скупого отца-барона, разговор о котором сначала развивается спокойно, а затем быстро переходит в бурную вспышку, медленно успокаивающуюся после ухода ростовщика. Такова же и третья сцена этой трагедии, и вторая сцена «Моцарта и Сальери», и любая из сцен «Каменного гостя». Везде мы видим нарастание драматического интереса, то медленное, то катастрофическое движение, неожиданные повороты и т. п.

Точно так же в высшей степени утончилось искусство Пушкина по сравнению с «Борисом Годуновым» в сопоставлении двух соседних сцен — то контрастирующих, то параллельных по строению. Вспомним три сцены «Скупого рыцаря». Вслед за только что упомянутой бурной первой сце-

[1] Б. В. Томашевский. «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер. Пушкин. «Временник Пушкинской комиссии», I, стр. 127—129.

ной, движущейся в конце быстрым, взволнованным темпом и заканчивающейся словами Альбера о герцоге:

...пускай отца заставит
Меня держать как сына, не как мышь,
Рожденную в подполье —

во второй сцене показывается «подполье», подвал. Темное освещение, медленный темп, мрачный, слегка торжественный колорит начала сцены — и затем снова подъем «страсти» к концу монолога барона. Заключительные слова монолога — страстное, зловещее заклинание:

...о, если б из могилы
Придти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!

— и сразу после этого, после мрачного подвала, мы попадаем в роскошный дворец герцога, и начальные, вполне обыденные «прозаические» реплики Альбера и герцога прекрасно контрастируют с могучей и напряженной поэтичностью приведенных стихов монолога барона.

Можно было бы сопоставить совершенно различные по характеру две сцены «Моцарта и Сальери», в которых действующие лица, так сказать, меняются местами: в первой царит мрачный Сальери, а Моцарт является в духе его характеристики, данной Сальери, веселым, легкомысленным, «праздным гулякой»; между тем во второй сцене Моцарт колоссально вырастает: мы видим гениального художника, автора Реквиема, человека с поразительной чуткостью души, высказывающего серьезные и глубокие мысли об искусстве. Здесь, наоборот, он грустит, а Сальери старается всячески рассеять эту грусть.

Другого типа — указанный впервые Д. Д. Благим[1] и являющийся прекрасным художественным, театральным эффектом параллелизм построения конца сцены у Лауры в «Каменном госте» и заключительной сцены драмы. И там и здесь любовная сцена прерывается громким стуком и появлением в первом случае Дон Гуана, прерывающего свидание Лауры с Дон Карлосом, а во втором — Статуи Командора. В обоих случаях это появление приносит смерть любовнику. И т. д.

Выше была отмечена особенность речей действующих лиц (главным образом монологов) в «Борисе Годунове», состоящая в том, что эти речи, в отличие от шекспировских монологов, никогда не предназначены автором для прямого раскрытия в них внутреннего содержания говорящего, что они всегда имеют строго реалистический характер, — персонажи говорят, как они говорили бы в жизни. В «маленьких трагедиях» Пушкин отступает от этого ригоризма. Он создает такие шедевры, как знаменитый «шекспировский» монолог Скупого рыцаря, где слышатся даже отзвуки изощренного метафорического языка шекспировских драм — в знаменитых словах о совести:

Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
Незванный гость, докучный собеседник,
Заимодавец жадный, эта ведьма,
От коей меркнут звезды и могилы
Смущаются и мертвых высылают.

Такой же самораскрывающий характер носят два монолога Сальери — в начале и в конце первой картины.

Диалог в «маленьких трагедиях» также приобретает по сравнению с «Борисом Годуновым» гораздо более изощренный характер. Все время мы видим, как сквозь простой и прямой смысл реплик просвечивает другой, более глубокий психологически план, как подлинные скрытые

[1] Д. Д. Благой. Социология творчества Пушкина, II изд., М. 1931, стр. 218.

желания, чувства и мысли говорящих образуют как бы второй диалог, сопровождающий речи, ведущиеся вслух. Примеры этому мы видели в сцене Альбера с ростовщиком. Изумительно в этом отношении построены сцены Дон Гуана с Доной Анной. Во второй сцене «Моцарта и Сальери» существование за прямым смыслом обычных реплик другого, трагического смысла, тщательно скрываемого одним из говорящих и не осознаваемого другим, делает весь диалог каким-то хождением по минированному полю, где ежеминутно угрожают и происходят взрывы. О чем бы ни говорили здесь Моцарт и Сальери — о Реквиеме, о черном человеке, о Бомарше, они оба говорят о готовящемся убийстве: Сальери — зная о нем хорошо и скрывая это, а Моцарт — ничего не подозревая, но проницательностью гения предчувствуя, хотя смысл этого предчувствия и не доходит до его сознания. Поэтому разговор становится пыткой для Сальери.

Моцарт грустен и молчит. Сальери спрашивает: «Что ты сегодня пасмурен?» — и слышит в ответ:

Признаться,
Мой Реквием меня тревожит.

Сальери потрясен. Откуда знает Моцарт, что его ждет смерть? Когда он это узнал? Тем более, что сам Сальери только сегодня решил осуществить свое давнее тайное желание.

Как!
Ты сочиняешь Реквием? давно ли?
— Давно, недели три.

И Моцарт рассказывает ему о таинственном черном человеке. Сальери гораздо лучше его самого понимает смысл его страха и воспринимает как прямое обвинение слова Моцарта:

Вот и теперь,
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит.

Сальери старается отвлечь Моцарта от страшных мыслей, страшных и мучительных также и для него самого. Он напоминает ему о Бомарше и его «Женитьбе Фигаро». Моцарт на минуту оживляется, вспоминает веселый мотив Сальери из «Тарара», написанного на текст Бомарше, и вдруг, неожиданно, повинуясь бессознательному ходу мыслей, спрашивает:

Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

Снова удар в сердце Сальери, приготовившего уже яд. Он парирует этот удар презрительным отзывом:

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

И Моцарт наносит ему последний и самый чувствительный удар, добавляя с гениальным простодушием:

Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство
Две вещи несовместные. Не правда ль?
— Ты думаешь? —

с ненавистью спрашивает Сальери и всыпает яд в бокал Моцарта.

Таков этот исключительный по драматической насыщенности, хотя внешне, с виду довольно спокойный диалог.[1]

[1] См. разбор «Моцарта и Сальери» в статье Д. Д. Благого «Маленькие трагедии Пушкина». «Литературный Критик», 1937, № 2.

Наконец, то, что я выше назвал мышлением чисто театральными образами, т. е. введение в состав пьесы таких элементов, которые получают свое выразительное значение только в театре, на сцене, — эти приемы получили свое полное и глубокое развитие в «маленьких трагедиях».

Телега, наполненная мертвыми телами с негром в виде кучера, в чтении — это только две строки глухой ремарки да две реплики (Луизы и Молодого человека) на эту тему. Между тем в театре зрелище этой телеги, проезжающей мимо пирующих, этого выразительного символа Чумы, должно производить потрясающее впечатление и бросать свою тень на все дальнейшее действие.

Во второй картине «Скупого рыцаря» на подмогу тексту монолога барона Пушкин приводит изумительное театральное зрелище. Сцена начинается почти в темноте: барон спускается в глухой подвал, вероятно с зажженным фонарем в руках. В этом полумраке, освещенном одним фонарем, и происходит бóльшая часть сцены. Барон всыпает деньги в сундук.

Хочу себе сегодня пир устроить:
Зажгу свечу пред каждым сундуком
И все их отопру, и стану сам
Средь них глядеть на блещущие груды.

(Зажигает свечи и отпирает сундуки один за другим.)

Я царствую! — — Какой волшебный блеск!

Это зрелище открывания одного за другим шести сундуков, полных золота, зажигания перед каждым из них свечи, словно совершая какой-то обряд, и, наконец, самый освещенный шестью свечами подвал, блеск золота в сундуках — и страшный маниак, одиноко «пирующий» среди них, — замечательный театральный эффект.

В «Каменном госте» таким чисто театральным моментом является статуя командора, которая дважды кивает в третьей сцене, а в последней является к Доне Анне. Белинский, считавший «Каменного гостя» лучшим произведением, «перлом созданий Пушкина», находил, что «статуя портит все дело». «Это фантастическое основание поэмы на вмешательстве статуи производит неприятный эффект, потому что не возбуждает того ужаса, который обязано бы возбуждать. В наше время статуй не боятся и внешних развязок, deus ex machina, не любят...» Ошибка Белинского крайне поучительна. Она происходит только от того, что он забыл (или не верил), что «Каменный гость» является драмой, театральным произведением, а не повествовательным, для чтения (он так и называет его тут «поэмой»). Дело совсем не в том, что «в наше время статуй не боятся». В самом деле, почему же эти мысли не пришли в голову Белинскому при разборе «Медного всадника», где также оживляется статуя? Наоборот, приведя длинную цитату из поэмы и подчеркнув в ней, как лучшие, стихи, говорящие об оживлении «Медного всадника» и о погоне его за Евгением, Белинский пишет далее: «...наше сокрушенное сочувствием сердце вместе с несчастным (Евгением. *С. Б.*) готово смутиться; но вдруг взор наш, упав на изваяние виновника нашей славы, склоняется долу, и в священном трепете, как бы в сознании тяжкого греха, бежит стремглав, думая слышать за собой

Как будто грома грохотанье,
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.

Значит, может же ожившая в поэме статуя произвести ужас, даже «священный трепет» на чуткого читателя? Почему же это так? А потому, что «Медный всадник» — поэма, написанная *для чтения*, и Пушкин применил в ней все *чисто поэтические средства*, чтобы создать

в воображении читателя картину погони медной статуи и вызвать у читателя ужас, «священный трепет». Оживление статуи *описано* с необыкновенной, впечатляющей выразительностью:

Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...

Поэт заставляет нас *слышать* погоню, сочетая в своем описании чисто звуковую выразительность с динамическими образами:

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой
Как будто *грома грохотанье*
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой

Далее мы *видим* в описании поэта несущуюся статую — описан и ее жест и освещение:

И озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник медный
На звонко скачущем коне.

И, наконец, еще раз, нагнетая впечатление, в четырех стихах повторено описание погони:

И во всю ночь безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник медный
С тяжелым топотом скакал.

Вот какими средствами Пушкин вызывает в нас чувство ужаса и заставляет нас поверить в ожившую статую.

А «Каменный гость» — драма, произведение, написанное *для театра;* впечатление от него должно создаваться не путем возникновения в воображении читателя определенных образов, а непосредственным восприятием зрением и слухом образов, созданных драматургом и воплощенных театром. Поэтому Пушкин и не стремился поэтическими средствами создавать убедительную картину ожившей статуи командора, а правильно ограничился лишь краткими указаниями, «ремарками», которые сами по себе не дают почти никакого художественного образа.[1] Образ же этот, столь же убедительный и вызывающий такой же ужас, должен быть создан на основе этих ремарок (и всего контекста) театром. *Для театра* этих ремарок достаточно; если же забыть, что это театр, и читать «Каменного гостя» *как поэму*, то, конечно, эти краткие, художественно не развернутые указания не в состоянии «возбудить того ужаса, который обязаны бы возбуждать».

В «Моцарте и Сальери» в роли такого чисто театрального художественного средства выступает музыка.

Надо сказать, что, кроме «Скупого рыцаря», музыка звучит в каждой «маленькой трагедии», так же как и в «Русалке». В «Пире во время чумы» — это две песни: жалобная Мери и «буйная» Председателя. В «Каменном госте» — это две песни Лауры. Но в этих случаях музыка, включаясь в драматическое произведение и усиливая его «поэтическое» и эмоциональное впечатление, все же только сопутствует тексту песни. В «Моцарте и Сальери» музыка играет совершенно самостоятельную роль; *само ее звучание* является необходимой составной частью как художественной, так и идеологической концепции пьесы.

[1] Вот эти ремарки: «Статуя кивает головой в знак согласия»; «Статуя кивает опять»; «Входит статуя командора»; «Проваливаются».

Музыка Моцарта звучит в этой короткой драме трижды. В первый раз она следует сейчас же за появлением на сцене Моцарта. Только что Сальери произнес имя Моцарта — «безумца, гуляки праздного», как входит Моцарт и своим поведением как бы стремится подтвердить правильность этой характеристики. Он хотел войти потихоньку, приготовив Сальери смешной сюрприз: музыку слепого скрипача, который играл моцартовские арии в немилосердно исковерканном виде. Приведя скрипача к Сальери, Моцарт заставляет его играть и сам беззаботно хохочет, наслаждаясь искажением и опошлением своего собственного гениального творчества, между тем как фанатический и самоотверженный жрец искусства Сальери негодует на эту профанацию священных предметов.

Таким образом, рядом с живым образом Моцарта, легкомысленного и беззаботного, как будто бы без большого уважения относящегося к своему искусству, звучит на сцене и искаженный, опошленный образ музыки Моцарта, музыкальным языком подкрепляющий то впечатление, которое создается у зрителей от слов Сальери и поведения Моцарта.

Сейчас же после ухода скрипача зритель видит другую сторону многогранного образа Моцарта. Моцарт не только легкомысленный шутник, но и гениальный композитор. Он принес Сальери свое новое произведение и садится за рояль сыграть его. Содержание этой пьесы Пушкин сообщает словами самого Моцарта:

Представь себе... кого бы?
Да хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой или с другом — *хоть с тобой* —
Я весел. Вдруг: *виденье гробовое*,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...

С гениальной проницательностью Моцарт, хотя и бессознательно, чисто художественной интуицией знает о подлинном отношении к себе своего «друга» Сальери, знает, что его ждет смерть от руки этого друга, т. е. то, в чем не отдает себе отчета еще и сам Сальери.

На сцене второй раз звучит музыка Моцарта, на своем специфическом, музыкальном языке рассказывающая о его судьбе, кратко резюмируя будущее содержание драмы. И только в этой *музыке*, в *ее звучании и содержании*, зрители видят Моцарта во весь рост — гениального, мудрого, прозорливого художника, того «бога», которым восхищается и которого ненавидит Сальери, потому что все, что говорит в *этой сцене* Моцарт, крайне незначительно. Этот контраст между незначительностью словесного и глубиной музыкального выражения при обрисовке характера и представляет новый и тонкий *театральный* прием.

Третий раз звучит музыка в «Моцарте и Сальери» в конце второй картины. Мучительный для Сальери разговор кончился. Моцарт выпил яд и должен умереть. И тут в ответ на молчаливое предложение потрясенного Сальери выпить еще, с ним вместе, Моцарт отвечает:

Довольно, сыт я.
(Идет к фортепьяно.)
Слушай же, Сальери,
Мой Requiem.

И зритель слышит похоронные звуки гениального начала Реквиема Моцарта. Моцарт отпевает сам себя. В тексте драмы читатель находит только одно слово: «Играет». На самом же деле это слово «играет» скрывает за собой потрясающее место драмы, когда все волнение, все кипевшие раньше мучительные страсти разрешаются в величавой похоронной музыке предсмертного моцартовского произведения, в звуках, которые

должны исторгнуть мучительные и сладкие слезы не только у Сальери, но и у зрительного зала. Такое глубокое, сильное и тонкое применение музыки в театре (не в музыкальной драме, не в опере), как то́, которое мы находим у Пушкина в «Моцарте и Сальери», не известно, кажется, во всей мировой драматургии.[1]

Таковы черты третьего этапа пушкинской драматургии: лаконичная форма «маленьких трагедий», небывалая глубина и проникновенность психологического анализа, особого типа драма без напряженной, захватывающей интриги, без упорной борьбы героя с препятствиями, но полная страстей, показанных в их крайнем выражении, с блестящими поэтическими монологами, с диалогом исключительной остроты и «взрывчатости»; широкое и всегда глубоко оправданное художественными и идеологическими заданиями применение чисто театральных, зрелищных моментов, вовлечение музыки в драму, вплетение ее в самую ткань пьесы с исключительной тонкостью и силой художественной выразительности.

О «Русалке», которая относится к этому же периоду, мне уже приходилось писать в комментариях к тексту этой драмы в юбилейном академическом издании сочинений Пушкина. Здесь я в двух словах коснусь вопроса о связи «Русалки» с «маленькими трагедиями».

По времени написания «Русалка» относится к одному периоду с ними (начата в 1829 г.; последний раз Пушкин работал над ней в 1832 г.). По драматургическому заданию «Русалка» также примыкает к «маленьким трагедиям» — та же углубленность психологии, также взят в основу «мировой образ» русалки, на тех же функциях введен фантастический элемент, те же песни, прерывающие действие и эмоционально обогащающие его (в «Русалке» особенно много песен!); та же изощренная при всем лаконизме разработка отдельных моментов (сцена прощания князя с дочерью мельника, встреча с сумасшедшим мельником); те же, наконец, размеры «маленькой трагедии» в написанной части почти оконченной драмы — 380 стихов против полутора тысячи «Бориса Годунова».

Конечно, есть и отличия, но они с драматургической точки зрения не имеют большого значения. Отличает «Русалку» от «маленьких трагедий» прежде всего русский сюжет, но ясно, что это обстоятельство не может иметь принципиального значения, особенно если вспомнить, что в списке задуманных «маленьких трагедий» была и пьеса с русским сюжетом — Павел I. Мало существенно с принципиальной точки зрения также и то, что «Русалка» состоит из большего числа отдельных сцен, чем «маленькие трагедии». Притом отличие это не очень велико, да и в самих «маленьких трагедиях» нет в этом отношении единства (в «Пире во время чумы» — одна сцена, в «Моцарте и Сальери» — две, в «Скупом Рыцаре» — три, в «Каменном госте» — четыре, в «Русалке» — по окончательному плану Пушкина — шесть).

В «Русалке» мы встречаем отсутствующие в «маленьких трагедиях» народные и вообще массовые сцены. Однако стоит вспомнить участие народа в «Борисе Годунове», народные сцены в этой трагедии, чтобы сразу стало ясно резкое отличие «Русалки» от «Бориса Годунова» в этом отношении. В «Русалке» «народ» совершенно не действует, даже не говорит: он выступает в виде гостей, пирующих на княжеской свадьбе, и в виде охотников — слуг князя. К этому можно присоединить русалок в сценах «Днепровское дно» и «Ночь. Днепр».

«Русалка» осталась неоконченной, вернее всего, потому, что Пушкин с большим трудом мог переделывать уже написанную вещь, а между тем он был недоволен композицией «Русалки» и хотел перепланировать

[1] О роли музыки в драматическом замысле «Моцарта и Сальери» близко к нашему пониманию (хотя с несколько иным оттенком) говорит И. Эйгес в своей прекрасной книге «Музыка в жизни и творчестве Пушкина», М., 1937, стр. 185—186.

некоторые сцены, соединив в одной сцене две встречи князя на берегу Днепра — встречу с сумасшедшим мельником и с русалочкой (подробно см. об этом в указанном выше комментарии, стр. 618—619). Кстати, эти сохранившиеся на рукописи следы работы Пушкина над перекомпановкой сцен «Русалки» подтверждают сказанное выше об особенном внимании Пушкина к последовательному порядку, в котором чередуются отдельные сцены его драм. Составив уже после перебелки написанной части «Русалки» новый план чередования ее сцен: «Старик и его дочь» — «Свадьба» — «Княгиня и мамка» — «Русалки» — «Князь, старик и Русалочка» — «Охотники», Пушкин затем изменяет этот порядок: «Старик и его дочь» — «Свадьба» — «Русалки» — «Княгиня и мамка» — «Князь, старик и русалочка» — «Охотники».

«В такой последовательности, с одной стороны, мщение русалки не следует непосредственно за сценой, где она объявляет о готовящейся мести, а отделено от нее сценой «Светлица», что повышает драматургическую напряженность пьесы; с другой стороны, жалобы и беспокойство княгини непосредственно после сцены с угрозой Русалки становятся более оправданными и художественно более действенными. Наконец, при новом плане вместо соединения в начале всех бытовых сцен и в конце всех фантастических они чередуются одна с другой, что создает большое разнообразие».[1]

18

Последнее обращение Пушкина к театру относится к 1834—1835 гг. В это время он затевает одну за другой три пьесы, связанные между собою многими общими чертами. Ни одну из них он не окончил: самый ранний замысел — драма о женщине-папе — остался только в виде первоначального наброска плана, который трудно точно датировать (1834—1835). Следующая по времени пьеса, так называемые «Сцены из рыцарских времен», была написана почти до половины и в августе 1835 г. оставлена. Наконец, в сентябре того же года Пушкин набрасывает план драмы о сыне палача и сочиняет первую сцену драмы (отрывок «От этих знатных господ покою нет»).

Пьесы эти уже не имеют того характера драматургического и психологического эксперимента, как «маленькие трагедии». Они, как можно судить по сохранившейся части «Сцен из рыцарских времен», и значительно крупнее их по размерам, хотя сильно уступают размерам «Бориса Годунова». Можно до известной степени говорить о возвращении Пушкина к крупной театральной форме. Это тесно связано с новым содержанием задумываемых пьес и с новыми настроениями Пушкина.

Вопрос о политических взглядах Пушкина в последние годы его жизни недостаточно разработан в науке. Но во всяком случае у нас есть ряд фактов, говорящих о несомненном подъеме политического настроения в эти годы. В это время Пушкин усердно читает французских историков, начинает сам писать историю французской революции, работает над «Историей Пугачева» и «Капитанской дочкой», наконец у нас есть свидетельство А. Н. Вульфа, которому Пушкин говорит, что он «возвращается к оппозиции...»

В эпоху этого оживления и углубления интереса к народным движениям Пушкин снова думает о крупной театральной форме, снова, как во времена «Бориса Годунова», привлекает театр для выражения своих новых социально-исторических и политических идей и размышлений. Но есть существенная разница и в содержании этих идей и тем самым в форме, в которую они отливаются. Если в эпоху написания «Бориса

[1] Указ. соч., стр. 619.

Годунова» Пушкин видел три действующие исторические силы: самодержавная власть, дворянство (единственный культурный слой) и народ, крестьяне, то теперь он все более внимательно присматривается к новой силе — буржуазии. Он обращает внимание на то, что она все более начинает проявлять себя даже в той области, которая Пушкину казалась всецело уделом дворянского класса, — в области литературной деятельности. Он видит, как постепенно создается новый слой недворянской, разночинной интеллигенции, отличающейся не только социальным происхождением своих членов, но и особенностями своей идеологии. Он начинает предвидеть большую историческую роль этого слоя в будущем России. В «Путешествии из Москвы в Петербург», в главе «Москва», написанной, повидимому, в 1835 г., Пушкин, говоря об упадке дворянства, сказывающемся в обеднении Москвы, прибавляет: «Но Москва, утратившая свой блеск аристократический, процветает в других отношениях: промышленность, сильно покровительствуемая, в ней оживилась и развилась с необыкновенною силою. Купечество богатеет и начинает селиться в палатах, покидаемых дворянством...» В первоначальной редакции главы «Ломоносов» мы читаем: «Даже теперь наши писатели, не принадлежащие к дворянскому сословию, весьма малочисленны. Несмотря на то, их деятельность овладела всеми отраслями литературы, у нас существующими. Это есть важный признак и непременно будет иметь важные последствия».

Пушкин изучает западноевропейскую историю, где процесс возвышения буржуазии зашел несравненно дальше, чем в России, где «важные последствия» этого явления сказались уже вполне отчетливо.[1]

В этой связи, повидимому, и нужно понимать темы всех трех упомянутых драматических замыслов. Везде, как отметил еще в 1881 г. Анненков, героем драмы является лицо низкого происхождения, достигающее в конце концов высокого положения в феодальном обществе: дочь ремесленника становится папой, сын палача делается рыцарем и получает руку знатной девушки, сын суконщика Франц тоже, повидимому, добивается руки Клотильды. Социально-историческая тема явно присутствует во всех трех замыслах, а второй из них (и единственный, наполовину осуществленный) представляет собой драму о крестьянском восстании в XIV в. или даже шире — о гибели средневекового рыцарства, о победе крестьянства и буржуазии.

О драматической форме трех задуманных пьес мы не можем судить вполне определенно: кроме «Сцен из рыцарских времен» Пушкин ничего не осуществил. Можно говорить только о «Сценах», да отчасти о драме о сыне палача, для которой Пушкин написал одну сцену. Надо заметить, что Пушкин сам колебался относительно той формы, которую должны были принять эти драматургические замыслы. Колебания эти крайне интересны. Написав свой план «драмы о папессе Иоанне» и разбив затем ее содержание на три акта, Пушкин затем приписал следующие слова: «Если это будет драма, то она слишком будет напоминать Фауста. Лучше сделать из нее поэму в стиле «Кристабель» или же в октавах».

Интересно, что Пушкин отказывается делать из этого произведения драму вовсе не потому, что такой сюжет и план, прослеживающий шаг

---

[1] Мне уже приходилось писать об этом в комментарии к «Сценам из рыцарских времен» в VII т. акад. изд. Пушкина. Тогда я, сопоставляя эти рассуждения с рядом других высказываний 1833—1834 гг. (в «Езерском», в «Путешествии из Москвы в Петербург»), видел в них «беспокойство Пушкина за судьбу своего класса», «тревогу за его будущее...» Сейчас мне кажется такое толкование неправильным, особенно если ставить в связь с этими размышлениями Пушкина «Сцены из рыцарских времен», где рыцари-феодалы представлены жестокими, грубыми и глуповатыми — и все симпатии на стороне побеждающих их Франца и Бертольда.

за шагом биографию героини, мало подходит для драмы и гораздо естественнее укладывается в *повествовательную* форму. Причиной отказа от замысла является лишь то случайное обстоятельство, что в драматической форме это произведение слишком походило бы на «Фауста». Пушкин оставался верен своему взгляду на драму как на форму, не требующую специального приспособления событий для создания сюжетного, фабульного напряжения. Если бы он осуществил свою «Папессу Иоанну», то это снова была бы цепь небольших сцен, построенных, каждая в отдельности, с сильнейшей и напряженнейшей драматичностью и связанных между собой тонкими нитями художественных соответствий или контрастов, наподобие музыкальной сюиты.

План драмы о сыне палача настолько лаконичный и неполный (ср. «Он делается рыцарем *и т. д.*», «он получает ее руку *и т. д.*»), что вовсе не дает возможности судить о строении *драмы в целом*. Но зато написана целиком первая сцена, из которой мы прежде всего видим, что задумана была Пушкиным прозаическая драма. Первая сцена — это монолог тюремщика, превосходно, по-шекспировски построенный на остром противоречии между зловещей темой (о казни, о палаче, о поведении приговоренных к смерти и их родных) и равнодушно профессиональным тоном этой речи: «...Простых людей, *слава богу*, мы *вешаем* каждую пятницу, и никогда с ними никаких хлопот. Прочтут им приговор, священник *причастит их на скорую руку*, дадут бутылку вина, — коли есть жена или ребятишки, коли отец или мать еще живы, впустишь их на минуту, а чуть слишком завоют или заболтаются, так и вон милости просим. На рассвете придет за ним Жак палач — и всё кончено...» и т. д.

В этой же короткой сцене есть еще одна черта настоящего драматургического искусства, характерная для пушкинской манеры: начавшись грубоватым, комически зловещим монологом тюремщика, картина заканчивается молчаливой сценой, полной глубокого драматизма. Тюремщик «отворяет двери. Входят графиня (жена осужденного на смерть вельможи. *С. Б.*) и дочь ее, обе в черном платье. Тюремщик им низко кланяется». Эта драматическая пантомима прекрасным контрастом заключает первую сцену драмы. При этом Пушкин здесь снова применяет тонкий художественный эффект, употребленный в «Каменном госте» для первого появления героини драмы: она молча, без единого слова, проходит по сцене в траурном платье (ср. первое появление Доны Анны).

Все это, однако, отдельные разрозненные моменты брошенных в самом начале замыслов. Гораздо отчетливее мы можем судить о последнем этапе пушкинской драматургии по «Сценам из рыцарских времен».

Поскольку можно судить по этой пьесе, художественная задача Пушкина была здесь совершенно иная, чем в «Борисе Годунове» и в «маленьких трагедиях». Здесь нет ни изображения исторической эпохи в ее конкретных, исторически засвидетельствованных чертах, с подлинными историческими персонажами, с стремлением разгадать и изобразить их характеры, мотивы их действий, ни углубленного анализа человеческой души в ее высшем напряжении. Здесь Пушкин ставит себе задачу дать максимально обобщенный образ *исторической эпохи*, синтетическое изображение, вобравшее и сконцентрировавшее в себе разрозненные черты, типичные для этой эпохи.

Эта обобщенность, синтетичность присуща всему драматургическому строению пьесы и проникает все ее моменты от самых общих построений до стиля речей персонажей. Интересно в этом смысле сопоставление «Сцен рыцарских времен» с «Жакерией» Мериме. Целый ряд моментов заимствован Пушкиным из этой пьесы — сходные ситуации, персонажи, диалоги, и тем не менее драма Пушкина и пьеса Мериме относятся к совершенно различным драматургическим системам. «Жакерия»

принадлежит к числу «исторических сцен», представляющих историю в лицах, написана для чтения, а не для сцены, главный упор сделан на историко-бытовые подробности, на колорит эпохи. «Сцены» Пушкина, наоборот, — чистый театр, и притом призванный сконцентрировать в самом лаконичном выражении большое историко-социологическое обобщение.[1]

И стремительный ход событий в драме, и простота основной интриги выраженной в двух противопоставленных символах — железные латы рыцарей и порох, взрывающий феодальный замок, и строго определенная, почти схематическая социальная характеристика действующих лиц, и их речи, носящие иной раз характер условных социальных и исторических формул — все это придает сценам известную схематичность, вернее символичность.

Символический характер носят и введенные в драму фигуры Фауста-изобретателя книгопечатания и Мефистофеля. Появляясь в самом конце пьесы, они не могли, конечно, получить в ней нужного психологического развития. Они вводились, как готовые литературные образы, обогащенные всеми связанными с ними поэтическими и философскими ассоциациями.

Написанная Пушкиным часть пьесы показывает, с каким блеском он сумел совместить известную схематичность, условность с необыкновенной яркостью и конкретностью отдельных образов, их психологии и речей.

Эти новые опыты драмы не получили у Пушкина полного развития и завершения. Мы видим только наброски новой, своеобразной — синтетической и «символической» драматургии, резко отличающейся и от «Бориса Годунова» и от углубленно психологических «маленьких трагедий».

Такой своеобразный замысел повлиял и на чисто внешнюю форму драм. Пушкин отказывается от своего белого шестистопного стиха и пишет драму целиком прозой. Но и такая форма не вполне удовлетворяет его. Это можно понять: для пьесы описанного выше типа более, чем проза, подходит стих, и притом в его наиболее «условной» форме — т. е. с рифмой. Действительно, Пушкин набрасывает два варианта начала «Сцен из рыцарских времен» рифмованными ямбами — 4-х и 6-стопными. При этом, если правильны хронологические соображения, приведенные в моем комментарии к этой драме в академическом издании (указ. соч., стр. 644—647), то колебания между прозой и стихами у Пушкина были с самого начала. Первый набросок написан 4-стопным ямбом:

Ох, горе мне, Мартын, Мартын![2]
Клянусь, ей-ей, ты мне не сын.

Эта оригинальная форма, возможно, восходит к испанскому театру, к драмам Кальдерона, Тирсо де-Молина и т. д., в которых нередко фигурирует рифмованный стих, аналогичный русскому 4-стопному ямбу.

Отказавшись от этого стиха, Пушкин пишет драму прозой: это тот основной текст, который у нас есть.

И, наконец, в третий раз Пушкин начинает сначала, перекладывая первый монолог Мартына в 6-стопные ямбы:

Эй, Франц, я говорю тебе в последний раз:
Я больше не хочу терпеть твоих проказ.
Уймись или потом поплачешь, будь уверен.
— Да что ж я делаю?
— Ты? вовсе ничего.
И в том-то и беда. Ты, кажется, намерен
Хлеб даром есть.

---

[1] См. мой комментарий к «Сценам» в акад. изд. Пушкина, т. VII, 1935, стр. 655—657.

[2] Повидимому, первоначальное имя Франца.

Таким образом, перед нами как будто замыкается круг: начав свою драматургическую деятельность 6-стопными ямбами «Вадима», Пушкин возвращается к этому размеру в последней редакции своих «Сцен». Но какая разница между риторическими, на французский лад построенными александринами декабристской трагедии и живыми разговорными интонациями стихотворного наброска «Сцен из рыцарских времен»!

Смерть помешала Пушкину довести до конца последний этап своей драматургии, но общие черты этого этапа более или менее ясны.

Таков сложный и в то же время закономерный ход развития Пушкина-драматурга, обнаруживающий еще раз теснейшую и глубочайшую связь его творчества во всех его моментах — от основной проблематики до частностей формы — с общим мировоззрением, с общественными настроениями Пушкина, одного из самых «политических» русских поэтов XIX в.

Созданные им драматические произведения входят в общий ряд его поэтического творчества, занимая там самые высокие места («Борис Годунов», «маленькие трагедии», «Русалка»). В то же время они представляют собой особую систему, не похожую на традиционный европейский театр, особый пушкинский театр, сочетающий черты яркого реализма и гениальной простоты, отсутствие эффектов — с необыкновенно тонкими и глубокими приемами чисто художественного воздействия.

19

При изучении судьбы драматургии Пушкина в дальнейшей истории русской литературы и искусства перед нами стоит двоякая задача. Во-первых — выяснить, какое влияние оказала пушкинская драматургия в целом и в отдельных ее произведениях на *русскую драматургию*, на *русский театр*. Можно ли драматурга Пушкина назвать родоначальником русской драматургии? И вторая задача — указать, какую роль в позднейшей *русской литературе* (не специфически драматической) сыграли пьесы Пушкина как литературные произведения, в какой мере общие свойства поэзии Пушкина, получившие выражение именно в этих произведениях, повлияли на русскую литературу.

Ответ на первый вопрос, как будто, крайне прост и напрашивается сам собой.

Стоит вспомнить основную, магистральную линию русской драматургии XIX в. — комедии Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина, чтобы ясно стало, что эта драматургия построена на иных, чем у Пушкина, началах, использует иные сценические приемы. Это положение подкрепляется тем, что, как указано выше, пьесы Пушкина не были приняты русским театром, не вошли в его основной репертуар.

Единственно, где, как будто, можно видеть прямое воздействие пушкинской драматургии, — это в драматической трилогии А. Толстого и исторических хрониках Островского — произведениях, явно продолжающих традицию «Бориса Годунова».

Однако такой ответ был бы неправилен. Дело обстоит гораздо сложнее. На самом деле, при всем решительном и принципиальном отличии русской драматургии от драматургии Пушкина, все же эта последняя оказала сильнейшее влияние на весь ход русской драматической литературы XIX в., — это с одной стороны. А с другой — как раз исторические хроники А. Толстого и Островского, при всей внешней близости к пушкинской трагедии, представляют собой произведения совершенно иной традиции, далекой от пушкинской системы.

Разберем это подробнее.

Предварительно нужно сказать несколько слов о том, как случилось, что до сих пор мы не знаем ни одной постановки Пушкина (не в опере), адэкватной по художественной силе тексту его драм.

Пьесы Пушкина — сочетающие небывалую лаконичность выражения с необыкновенной глубиной психологического и идейного содержания, тонкостью его разработки и высокой поэтичностью требуют таких качеств от актеров, которые ходом истории русского театра не развивались в них.

Поскольку мы можем судить, из современных Пушкину крупных актеров только Щепкин мог бы быть настоящим исполнителем пушкинских ролей: он соединял в себе прекрасную, виртуозно разработанную технику театрального движения и речи, богатый артистический темперамент, подлинную поэтическую культуру и способность создавать глубокий реалистический образ, не переходя в натурализм, в подчеркиванье бытовых черт роли. Он и исполнял с громадным успехом роль барона в «Скупом рыцаре» — но это были отдельные, разрозненные попытки приблизить Пушкина к сцене.

Каратыгин, который также играл в пушкинских пьесах — насколько мы знаем о характере его игры, не мог, конечно, быть хорошим интерпретатором Пушкина: слишком уж далека была его система чисто внешней эффектной и напыщенной игры от «простоты» пушкинского текста, таящей в себе глубины трагичности.

Судя по описанию Белинского, в его знаменитой статье о Гамлете,[1] Мочалов в лучшие минуты своей крайне неровной и невыдержанной игры — был именно таким актером, который мог бы играть Пушкина, он имел, повидимому, все данные для этого: прекрасный голос, могучий поэтический темперамент и технику, дающую ему возможность в краткой реплике давать громадное содержание, быстро и художественно убедительно переходить из одного настроения в другое — как раз то, что необходимо для исполнения пушкинских пьес.

Приведу два-три примера из статьи Белинского:

«Все эти переходы были быстры и неожиданны, как блеск молнии...»

«...Невозможно дать понятие об этом внезапном переходе из фальшивой веселости на счет ничтожества бедного Полония в состояние какой-то торжественной, мрачной, угрожающей и что-то недоброе пророчащей важности, какая выражается вдруг и в лице и в голове и в приемах Мочалова...»

О произнесении отдельных, коротких, с виду простых реплик:

«...А этот голос, каким на вопрос Полония: «Как поживаете, любезный принц?» отвечал он: «Слава богу, хорошо!» и каким он на другой его вопрос: «Да знаете ли вы меня, принц?» отвечал: «Очень знаю: ты рыбак», — о, такой голос не передается на бумаге и не повторяется дважды даже по произволу того, кому принадлежит он...»

«...Все, что мы ни говорили о превосходстве игры Мочалова до этого самого места — все это ничто в сравнении с тем, как сказал он

О, Гамлет, Гамлет!
Позор и стыд тебе...

Это быстрое качание головой, это быстрое махание руками, эта ускоренная походка, выразившие самый жестокий припадок сокрушительной, раздирающей душу скорби; этот голос *без всякого усиления, без малейшего крика*, потрясший слух всех и каждого, достигнувший сокровеннейших изгибов сердца зрителей, — о, это было дивное мгновенье!..»

---

[1] «Гамлет, драма Шекспира, и Мочалов в роли Гамлета», Московский Наблюдатель, 1838 г.

Когда читаешь эти слова, то кажется несомненным, что этот актер сумел бы потрясти зрителя, раскрывая внутреннее содержание молниеносных переходов в диалогах «Моцарта и Сальери» или «Каменного гостя»...

Так дело обстояло с актерами, современными Пушкину. Позже — русский театр перешел на репертуар *бытовой* комедии или драмы, требующей совершенно иных качеств у актера, иной актерской техники. Актеры мало-помалу утратили способность произносить поэтический текст. Школа декламации, так называемого «выразительного чтения» стремилась к тому, чтобы сделать незаметным ритм произносимых стихов, чтобы стихи звучали совершенно, как проза. В результате — было совершенно утеряно уменье читать стихи и всякий поэтический текст, хотя в то же время создавались превосходные образы в пьесах бытового или натуралистического характера... Исключение составляли отдельные великие актеры.

Вернемся к драматургии.

20

Отдельно от основной линии русской драматической литературы стоит драматургия Лермонтова. Это так же, как и у Пушкина, чисто поэтический театр: значительнейшее произведение — «Маскарад» написан рифмованными стихами.

Однако даже поверхностное сравнение драм Лермонтова и Пушкина показывает глубочайшие различия между этими двумя системами. Лермонтов, так многим обязанный в своем поэтическом развитии Пушкину, как драматург развивался в основном вне его влияния.

Из пяти драм Лермонтова—«Испанцы», «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек», «Маскарад» и «Два брата» следует остановиться, собственно говоря, на одном только «Маскараде». В остальных четырех нет ни одной черты, дающей возможность сблизить их с пушкинской драматургией. Источник этих ультраромантических произведений — главным образом ранние драмы Шиллера и поэтов Sturm und Drang'а, отчасти Гюго...

Ни одной из задач, поставленных себе Пушкиным-драматургом, не пытается разрешить юноша Лермонтов. Везде стремление к резким романтическим эффектам, длинные, чисто литературные (или «театральные») монологи, аффектация выражения, отсутствие всякого стремления к строгой, реалистической трактовке темы. Если в некоторых сценах, у некоторых (главным образом второстепенных) персонажей звучат иногда живые бытовые интонации, то эти черты знакомы русской литературе еще с XVIII в. (Фонвизин, Княжнин, даже Сумароков); психология же этих персонажей столь же условна, искусственна, как и главных романтических героев этих драм, так же далека от пушкинского требования «правдоподобия чувствований». Никакого значения для нашего вопроса не имеют, конечно, обычные в произведениях юного Лермонтова цитаты и перифразы отдельных стихов Пушкина (в «Menschen und Leidenschaften», «Странном человеке») или заимствованная из «Евгения Онегина» сцена Ноэми и старухи Сары («Испанцы»), где почти дословно повторяется ряд реплик Татьяны и няни.

«Маскарад» — гораздо зрелее, глубже и реалистичнее всех прочих пьес Лермонтова. Это единственная из драм Лермонтова, которую он считал возможным обнародовать: он отдал ее в драматическую цензуру и добивался разрешения на представление, соглашаясь на многие цензурные переделки и добавления, лишь бы увидеть свою пьесу на сцене.

Однако и «Маскарад» по всему своему строению далек от Пушкина. Сложная, запутанная интрига, столь чуждая пушкинским пьесам, фигура романтического «злодея» Арбенина, его длинные монологи, наполненные афоризмами, остроумными, эффектными риторическими пассажами, детальность разработки отдельных ситуаций (например, смерть Нины, сумасшествие Арбенина) — все это далеко от лаконически стремительного прямого развития действия в пьесах Пушкина. Лермонтов также связан в некоторых моментах «Маскарада» с Шекспиром, но он берет у него ситуации и детали всегда внешне-, театрально-эффектные (тема «Отелло», сцена, когда Гамлет не решается убить молящегося короля, — ср. аналогичную сцену Арбенина и князя). Как раз эти моменты меньше всего привлекали внимание Пушкина, учившегося у Шекспира «вольному и широкому изображению характеров, небрежному и простому составлению типов». Отчетливо видна разница в аналогичных ситуациях — например, в сцене отравления. Пушкин в «Моцарте и Сальери» тщательно и подробно (в пределах свойственного ему лаконизма) разрабатывает внутреннюю психологию отравителя, проводя его последовательно через ряд самых потрясающих ощущений и переживаний. Сильнейший театральный эффект достигается сопоставлением реплик и действий готовящего убийство Сальери и ничего не подозревающего, полного благожелательства к своему «другу Сальери» Моцарта (см. выше). Все это происходит без всяких внешних эффектов, без всяких криков, без всяких внешних выражений страсти. Больше того, вся словесная часть, весь разговор идет совершенно о другом, готовящееся и совершающееся преступление никак не отражается в словах действующих лиц. Вся сложная и глубокая игра переживаний и страстей происходит в глубине, выражается не прямыми словами, а оговорками, жестами, взглядами, наконец музыкой Моцарта и слезами Сальери; действие яда на Моцарта никак не показано на сцене — он уходит, бросив скупые, простые, ничуть не эффектные (и тем более волнующие) слова: «Я нынче нездоров. — Мне что-то тяжело. — Пойду, засну».

Это тончайшее, изысканное и целомудренно-правдивое искусство совершенно чуждо драматургу Лермонтову. Вспомним длинную, потрясающую, великолепную сцену отравления Нины, где Арбенин, мучаясь сам, мучает Нину, постепенно открывая ей правду о яде, его упреки и требования признания в измене, ее мольбы, слезы, страх, ужасные физические мучения, показанные на сцене, и, наконец, смерть.

Стоит только прочесть подряд ремарки этой сцены, и станет совершенно ясно, насколько далека драматургия Лермонтова от Пушкина.

Нина *(показывая на грудь)*
Здесь что-то жжет.

Арбенин *(продолжая)*
Пройдет! пустое!

Нина *(в испуге)*
Но я молю,
Пошли за доктором скорее.

Арбенин *(встает, холодно)*.
Не пошлю.

Арбенин *(смотрит на часы)*
Осталось полчаса.

Нина *(в слезах упадает на колени и поднимает руки к небу).*

Арбенин *(который в это время ходит по комнате, сложив руки)*

Теперь молиться время, Нина.

Арбенин *(смеясь).*

Нина *(бросается к нему).*

(Смотрит ему прямо в глаза и отскакивает).
(Упадает на стул и закрывает глаза. Он подходит и целует ее).

Арбенин *(плачет).*

Нина *(вырывается и вскакивает).*
(Не добежав до двери, упадает без чувств).

Арбенин *(горько смеясь).*

(Подходит).
(Стоит, сложа руки).
(Содрогается).

Нина *(слабо)*

Прощай, Евгений.

Нина

Теперь мне всё равно... Я все ж
Невинна перед богом.

(Умирает).

Что касается живой, реалистической, слегка сатирической обрисовки ряда второстепенных персонажей (игроки, гости, Шприх и т. д.), а также блестящего, совершенно разговорного и в то же время яркого и острого стиха пьесы, и то и другое, несомненно, идет не от Пушкина, а от традиций комедии начала XIX в., и более всего — от «Горя от ума» Грибоедова.

21

Отношение Гоголя-драматурга к Пушкину несколько сложнее. Гоголь сам не раз и очень проникновенно говорил о сильнейшем влиянии на него Пушкина. Несмотря на позднейшее противопоставление «пушкинского» и «гоголевского» направлений, единство этих двух разветвлений основного русла русского литературного реализма ясно было писателям, испытавшим на себе влияние обоих этих поэтов. Гончаров писал («Лучше поздно, чем никогда»): «Сам Гоголь объективностью своих образов, конечно, обязан Пушкину же. Без этого образца и предтечи искусства Гоголь не был бы тем Гоголем, каким он есть. Прелесть, строгость и чистота формы те же. Вся разница в быте, в обстановке и в сфере действия, а творческий дух один, у Гоголя весь перешедший в отрицание».

Связь гоголевской драматургии с Пушкиным может показаться еще более крепкой, если вспомним, что именно Пушкину принадлежит сюжет самой значительной из комедий Гоголя — «Ревизора».

Трудно сопоставлять столь различные виды драмы, как комедия и трагедия, — слишком большие различия в них обусловлены самим жанром. Но все же, сравнивая пьесы Гоголя с пушкинскими, мы должны

будем констатировать, что связь с Пушкиным в пьесах Гоголя обнаруживается только в смысле общего влияния пушкинского творчества, пушкинского литературного направления; в отношении же специфически драматургическом между пьесами Гоголя и Пушкина резкое различие. Гоголь, подобно Пушкину, умеет в своих пьесах («Ревизор») поставить большую и серьезную общественную проблему; в его пьесах царствует подлинный реализм, богато и тонко разработана психология действующих лиц; мы видим, как он, обуздывая, под влиянием пушкинских образцов, свою фантазию гениального комика, при переработках своих пьес все более отбрасывает чрезмерный гиперболизм комического, чрезмерную гротескность и шутовство, и вводит свою сатирическую драматургию в рамки подлинного, безукоризненного реализма. Но все это является результатом воздействия на творчество Гоголя всего пушкинского творчества в целом, а вовсе не его драматических произведений. Взаимоотношение пьес Гоголя с пушкинской драматургической системой, повторяю, совершенно иное.

Гоголь был так же, как и Пушкин, подлинным драматургом, ощущал театр как особую стихию и так же, как и Пушкин, создавал свои пьесы для театра, а не для чтения. Он прекрасно понимал особенности пушкинской поэзии, в частности драматургии. Он с восхищением отмечает в «Борисе Годунове» полный и сознательно проведенный отказ от эффектов.

И все же, повторяем, вся система Гоголя-драматурга иная, чем у Пушкина.

Прежде всего — самая композиция пьес. Если у Пушкина мы отмечали отсутствие композиционного напряжения в пьесах, то у Гоголя, наоборот, более, чем у кого-либо из русских драматургов, мы видим исключительную заботу о драматургической напряженности, исключительное искусство завязки и развития действия. Единственным в своем роде образцом этого искусства является композиция «Ревизора», с его охватывающей всех персонажей завязкой, полным неожиданностей и в то же время совершенно естественным развитием и изумительной двойной развязкой (разоблачение Хлестакова в середине последнего акта и появление жандарма в конце). «Женитьба» и «Игроки» построены также на крепкой и напряженно развивающейся фабуле («Игроки» даже с некоторым ущербом для естественности). Интересно, что Пушкин, умевший и любивший создавать для своих прозаических романов и повестей очень напряженную, подчас крайне замысловатую композицию, драматические произведения строил по схеме простого нанизывания событий, следующих одно за другим. Между тем Гоголь — великий мастер композиции в драматургии — писал свою гениальную поэму «Мертвые души» (по крайней мере в осуществленной им первой части) по самой несложной композиционной схеме.

Отличает гоголевские пьесы от пушкинских и гораздо более широкое развитие отдельных ситуаций. У него нет пушкинского лаконизма, быстроты, каждое положение разыгрывается тщательно и полно до конца. С этой точки зрения пьесы Гоголя, конечно, несравненно «сценичнее», т. е. легче для исполнения, чем пушкинские.

Наконец, одной из самых существенных сторон гоголевской драматургии является ее язык.

У Пушкина язык персонажей до некоторой степени нейтрализован. Только в самой общей, безусловно необходимой степени действующие лица характеризуются своим языком, складом речи.

Г. О. Винокур показал в статье «Язык Бориса Годунова»,[1] что во всяком случае в стихотворных сценах трагедии языковых масок нет, «нет

[1] В сб. «Борис Годунов». А. С. Пушкин, изд. Гос. акад. театра драмы. Л. 1936, стр. 134.

и отчетливых признаков социальной характеристики героев по языку»; все герои, несмотря на отдельные элементы стилизации их речи, на некоторую дифференциацию их речи, согласно характеру каждого из них, «говорят одним и тем же языком, — и именно в той мере, в какой они говорят поэтическим языком самого Пушкина». Даже для языка прозаических «площадных» сцен, где гораздо богаче разработана чисто языковая характеристика, — и там Пушкин пользовался этим приемом с известной умеренностью. «Пушкин, — пишет Г. О. Винскур, — вовсе не был склонен к увлечению экзотикой крестьянского просторечия». Во всяком случае это не может сравниться с языком персонажей Гоголя, у которого язык играет главную роль в характеристике персонажей: стоит лишь вспомнить речи Осипа, Городничего, Ляпкина-Тяпкина, Бобчинского и Добчинского, Анны Андреевны и т. д. в «Ревизоре» или свахи, Агафьи Тихоновны, Арины Пантелеймоновны, женихов, Кочкарева в «Женитьбе».

Достаточно упомянутых уже элементов гоголевской драматургии, чтобы утверждать о почти полной противоположности ее драматургии пушкинской...

Любопытно сравнить гоголевский отрывок драмы из средневековой английской жизни «Альфред» с аналогичными произведениями Пушкина — «Сценами из рыцарских времен» и отрывками «И ты тут был» и «От этих знатных господ». Здесь отсутствует и типичная для Гоголя языковая «характерность» (дело происходит в Англии) и не видна еще композиция целого. Обе пьесы написаны прозой. Написаны и пушкинские отрывки и гоголевские почти в одно время (1835—1836). Но при всем внешнем сходстве мы видим коренное различие между этими вещами.

У Пушкина, как было сказано выше, в лаконических репликах, в быстром развитии действия, при полной естественности диалогов и монологов, без всякой нарочитости, легкими, незаметными штрихами воссоздается историческая картина средневековой жизни. Совершенно не видно стремления показать этот быт, обстановку, — она обнаруживается как бы нечаянно, в процессе развития действия драмы, на который, повидимому, и обращено все внимание автора.

У Гоголя — наоборот. В двух почти совершенно неподвижных, бездейственных и потому кажущихся необыкновенно длинными сценах 1-го действия все разговоры толпы, отдельных персонажей явно направлены к тому, чтоб рассказать их устами зрителю о средневековом быте, социальных отношениях, политической ситуации. Гоголь щеголяет деталями феодального быта, словечками, выражениями... Сначала рассказывается о насилиях англо-саксов над бриттами, затем следует довольно красочное описание Рима и папы (в длинном монологе), затем — рассказ об угнетениях феодалами вассалов и т. д. Все действие представляет собой своего рода драматизированную хрестоматию по английскому средневековью, где элемент познавательный, дидактический явно преобладает над драматическим интересом.

В отрывке из 2-го действия больше движения: там происходит на сцене битва датчан с саксонцами. Но стоит сравнить эту сцену со сценой сражения рыцарей и вассалов у Пушкина, чтобы увидеть, насколько богаче, разнообразней, драматически искусней и глубже по содержанию, при значительно большей краткости, построена эта сцена у Пушкина.

В начале сцены — толпа вассалов, вооруженных косами и дубинами. Франц говорит им маленькую речь. Затем слышно приближение рыцарей. «Франц с частью вассалов скрывается за лес». Косари косят и поют песню. Въезжают рыцари. «Гей, вы, долой с дороги!» Вассалы снимают шляпы и не трогаются. Рыцари наезжают на них. Косари бьют косами по

лошадиным ногам. «Лошади раненые падают с седоками, другие бесятся». Франц со своим отрядом бросается из засады. Происходит сражение. «Все рыцари падают один за другим. Вассалы бьют их дубинами и косами». Франц ищет среди поверженных рыцарей Альбера и Ротенфельда. «Едет другая толпа рыцарей». Нападает на вассалов. Франц пытается их удержать, но они в страхе разбегаются. Франца берут в плен. В это время лежащие рыцари один за другим встают — они остались целы благодаря железным латам. Рыцари смеются. Ротенфельд приглашает приезжих рыцарей к себе в замок. Все садятся на коней и уезжают, привязав Франца к хвосту одной из лошадей, чтобы повесить его на первой виселице.

Какое разнообразие действий в этой коротенькой сцене! И речи, и пение, и два сражения с противоположным исходом, и чудесное «восстание из мертвых», в котором решающую роль играют «железные латы» — один из главных символов, выражающих основную историческую идею драмы, и тут же важнейший поворот в судьбе главного героя пьесы — Франца. А вот как развертывается близкая к этой сцена в отрывке «Альфред» у Гоголя.

Альфред с графами и воинами выходят на сцену. Несколько реплик, из которых выясняется, что они потерпели поражение от датчан. Графы предлагают королю распустить общее войско и защищать каждому свою землю; король требует нового сражения и упрекает их в языческом суеверии. Является группа всадников и народа и объявляет, что датчане гонятся за ними по пятам. «Врывается на сцену дружина датчан. Саксонцы встречают копьями. Начинается сеча». Сеча сопровождается следующими репликами:

Губбо. Сыны Одена! Не полон будет пир наш, если не сокрушим англосаксов.
[Альфред]. Англосаксы! не забывайте: с нами Христос и Мария.
Губбо. Ринальд, Ринальд! тихо гремит твой меч! Мало искр вышибает твое копье из неприятельских лат!
Ринальд. Нет, король Губбо, кровь от вражеских трупов отуманивает твой взор. Один! готовь мне место в Валгале.
Альфред. Христиане, крепитесь! Святой Георгий на белом [коне] за нас.
Губбо. Один! рука моя дымится кровью, а Ингвара нет со мною. Ринальд, Ринальд! зачем избит шлем твой?.. Не дрожат ли твои перси?
[Ринальд]. Еще станет, король мой Губбо!.. Вот тебе, собака! Сыны Одена доставят черепов на пиршественные чаши.
[Альфред]. За Марию, за Христа, англосаксы!
Губбо. Уста мои запеклись, язык сохнет, а Ингвар мой не летит на помощь.
Ринальд. Один! готовь мне место в Валгале!
Эдвиг. Вот тебе, собака датчанин! *(Протыкает ему голову копьем.)*
Альфред. Англосаксы! победа за нами!

После этих однообразных риторических возгласов Альфред предлагает датчанам прекратить бой и отпускает их на родину. Губбо произносит клятву никогда не нападать на владения Альфреда и уходит с остатками своей дружины.

Это сопоставление аналогичных по содержанию сцен наглядно показывает, какая разница между богатством, разнообразием в применении чисто театральных средств и приемов, глубиной содержания, мастерством лаконичного построения у Пушкина и чисто литературным, риторическим, мало подвижным ходом гоголевского отрывка.

22

Центральными фигурами русской драматургии второй половины XIX в. были Островский и Сухово-Кобылин. Нет надобности долго останавливаться на доказательстве положения, что эти крупнейшие драматурги ведут свое происхождение не от Пушкина, а от Гоголя.

Трилогия Сухово-Кобылина представляет собой, в особенности во 2-й и 3-й частях, своеобразное сочетание форм комедии, местами почти фарса, с потрясающей трагичностью содержания. Эти пьесы далеки от пушкинской драматургии прежде всего своей тематикой: мир петербургских аферистов, чиновничество — крупное и мелкое, подлинное дно николаевской России; затем чуждый Пушкину жанр трилогии — резкая сатира, острый трагический гротеск.

Нечего говорить уж о связанных с этим жанром причудливых образах пьес, о языке ее, ярком, характерном, но идущем несомненно от языка Гоголя и представителей «натуральной школы», а не от Пушкина.

В основном русле своего творчества — драмах и комедиях из купеческой жизни — Островский также не возбуждает сомнения в своей отдаленности от пушкинской драматургии. Эти его пьесы одинаково далеки и от политической и социальной проблематики «Бориса Годунова» и «Сцен из рыцарских времен», и от углубленного и напряженного психологизма «маленьких трагедий». Их содержание — показ быта, введение в литературу и в театр нового, до тех пор мало знакомого общественного слоя — московского купечества. Отсюда упор на изображение бытовых мелочей; отсюда громадная роль языка персонажей — колоритного, своеобразного, часто далекого от норм литературного языка.

В пьесах из быта чиновников, дворян, актеров Островский еще дальше от Пушкина. Если в «купеческих» пьесах иной раз поэтичность текста (например, в «Грозе») дает возможность хотя бы поставить в один ряд двух поэтов-драматургов — Пушкина и Островского, то в этих произведениях и текст и персонажи имеют чисто бытовой характер; почти нигде в этих пьесах Островский не ставит себе задач создать такого рода поэтическое обобщение, какое мы встречаем во всех пьесах Пушкина.

Однако у Островского есть ряд драм, в которых он, повидимому, приближается к Пушкину и по заданиям, и по тематике, и по форме. Это — его исторические хроники, написанные также в шекспировской форме, тем же белым стихом и разрабатывающие ту же эпоху «смутного времени». И вот, сопоставляя между собой эти пьесы и «Бориса Годунова», мы сразу видим, что эта видимая близость между хрониками Островского и Пушкина чисто внешняя, что по существу они представляют собой явление совершенно иного характера.

Прежде всего бросается в глаза то, что отличает Пушкина от всех русских драматургов XIX в. Никто из них, и в том числе Островский, никогда не стремился к пушкинской сжатости, лаконичности, стремительности. Аполлон Григорьев писал о драмах Пушкина: «Борис, как и все его драматические попытки, писан очерками, а не красками, но эти очерки поразительны по своей правде и простоте».

У Островского, конечно, не очерки, а краски; действие развивается в сценах его хроник медленно, старательно разработаны детали, множество бытовых мелочей.

Эта внешняя черта отражает существенную внутреннюю сторону исторических драм Островского: и в них, как и в его современных пьесах, главный упор делается на изображение быта. Если у Пушкина «Борис Годунов» — политическая и психологическая (в первую очередь — *политическая*) трагедия, то у Островского его «Козьма Захарьич Минин-Сухорук», «Дмитрий Самозванец», «Тушино» — драмы историко-бытовые.

Другой существенной чертой различия между драмами Пушкина и Островского (и, может быть, наиболее существенной) является полный отход Островского от психологической системы шекспировской драмы, от объективизма и широты в изображении характеров, от психоло-

гического реализма. Его пьесы явно тенденциозны. Его положительные герои слишком явно положительны, — местами они написаны сусальным золотом.

Для выяснения генезиса драм Островского и возможной связи их с «Борисом Годуновым» очень много дает сцена встречи Самозванца с инокиней Марфой, матерью убитого царевича. Эта сцена и по своему содержанию, и по характеру, и по драматической манере, а местами даже по тексту в значительной степени воспроизводит аналогичные моменты в неоконченной драме Шиллера «Дмитрий Самозванец».

Зависимость от Шиллера, с его установкой на патетизм, на поэтическую декламацию, отчетливо показывает отдаленность литературной и театральной позиции Островского — автора хроник — от Пушкина.

Наконец, совершенно иное отношение к языку персонажей у Островского, чем у Пушкина. Этот язык бывает у него двояким: положительные герои разговаривают напыщенным, преувеличенно «поэтическим» языком. На ряду с этой патетической декламацией, в бытовых сценах второстепенных персонажей прекрасный, сочный и «характерный» язык, где белый стих, в отличие от пушкинского, хорошо служит для передачи народных, бытовых интонаций и оборотов.

Надо сказать, что и сам Островский вряд ли возводил свою драматургию к «Борису Годунову» Пушкина. Можно думать, что он так же, как и все почти критики, смотрел на трагедию Пушкина как на драму для чтения, не пригодную для театра. Так, в письме к Ф. Бурдину (сентябрь 1866 г.), обиженный на притеснения со стороны дирекции императорских театров, Островский сообщает ему, что впредь отказывается писать современные пьесы и ставить их в театре. Он будет писать «только исторические хроники, но не для сцены; на вопрос, отчего я не ставлю своих пьес, буду отвечать, что *они неудобны, я беру форму «Бориса Годунова»*. Таким образом, я постепенно отстану от театра».

«Борис Годунов» назван здесь как образец «неудобной» для постановки пьесы.

Надо заметить, что и Гоголь, писавший свои пьесы совсем в иной, чем Пушкин, системе, также везде называет «Бориса Годунова» поэмой.

23

Отношение трилогии А. Толстого к Пушкину аналогично отношению к нему хроник Островского.

Уже одно то обстоятельство, что среди пьес этой трилогии есть трагедия «Царь Борис», ясно показывает, что А. Толстой сознательно противопоставлял своего «Бориса Годунова» пушкинскому. Так оно и есть. Вся трилогия имеет совершенно иной характер, чем трагедия Пушкина, чему вовсе не противоречит ряд сходных с пушкинской пьесой моментов или прямых оттуда заимствований.

Различие начинается с самого основного. Если Пушкин писал политическую трагедию, пьесу об исторических событиях «смутного времени», и стремился развернуть в ней движущие силы этих событий и раскрыть психологию действующих в этих событиях лиц, именно постольку, поскольку она определяет их действия и объясняет самые события, то для А. Толстого история, исторические события — это только повод для изображения человеческого характера, характера главного героя трагедии. Такова была сознательная установка А. Толстого. В «Проекте постановки «Смерти Иоанна Грозного» он писал: «Поэт имеет только одну обязанность—быть верным самому себе и создавать характеры так, чтобы они сами себе не противоречили; *человеческая* правда — вот его закон, *исторической* правдой он не связан. Укладывается она в его драму —

тем лучше, не укладывается — он обходится и без нее». Эта вполне законная по-своему, отправная точка совершенно иная, чем у Пушкина в «Борисе Годунове». Вспомним его заявления: «...облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории», «я старался заменить сей чувствительный недостаток (отсутствие оправданных временем, привычных приемов классической системы. *С. Б.*) *верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий...*» и т. п. О соотношении драматической системы А. Толстого и Пушкина и вообще о характере исторической драматургии А. Толстого правильно говорит редактор последнего издания трилогии (в серии «Библиотека поэта») И. Ямпольский в своих примечаниях к этому изданию, а также в отдельной статье «А. К. Толстой — драматург». Он указывает,[1] что установка А. Толстого в его драмах — «на психологический портрет главных героев. Вокруг них, вокруг раскрытия их характеров, их душевного мира концентрируется все развитие действия...» «В трагедиях Толстого... историко-политическая тема разрешается в индивидуально-психологической плоскости».[2] Можно было бы подумать, что такой упор на психологию персонажей сближает драмы А. Толстого с «маленькими трагедиями» Пушкина. Но И. Ямпольский правильно указывает на важную черту, совершенно чуждую всему творчеству зрелого Пушкина, но являющуюся определяющей в творчестве драматурга А. Толстого: дидактичность, морализм. «Для историзма Толстого, — пишет И. Ямпольский,[3] — характерно, что он все переводил в план моральных категорий. Исторические факты и процессы он оценивал с точки зрения норм, которые казались ему одинаково применимыми и к далекому прошлому, и к сегодняшнему дню, и к будущему. Моральная оценка всегда имела для него решающее значение». Правильно указано и происхождение этого свойства драм А. Толстого из драматургии Шиллера. Именно шиллеровская концепция драмы с лежащим в основе ее морализованным и рационализированным психологизмом и была целиком воспринята А. Толстым. Это придает некоторую искусственность и схематичность всему построению его драм; даже самые резкие повороты действия и проявления неожиданных свойств персонажей кажутся своего рода художественной аргументацией при доказательстве данного морально-психологического тезиса.[4] Между тем у Пушкина (как и у Шекспира) все такие повороты и неожиданности имеют всегда характер какой-то непосредственности, непредумышленности, — и тем большей жизненной правдивости и глубины.

С этими общими свойствами связаны и более внешние отличия драм А. Толстого от Пушкина. А. Толстому, понятно, совершенно не свойствен пушкинский лаконизм: любая из пьес его трилогии почти в два раза длиннее «Бориса Годунова». А. Толстой не избегает театральных эффектов, имеющих на общем реалистическом фоне его драм несколько мелодраматический характер. Интересно для сравнения взять первую сцену действия «Царя Бориса», явно перекликающуюся с седьмой сценой «Бориса Годунова» — «Царские палаты».

---

[1] И. Ямпольский. А. К. Толстой — драматург. «Литературная Учеба», 1939, № 11, стр. 58.

[2] Op. cit., стр. 57

[3] Op. cit., стр. 56.

[4] Ср. в «Проекте постановки на сцену трагедии «Смерть Иоанна Грозного»: «...разговор ее (Марии Годуновой. *С. Б.*) с мужем должен дать зрителям возможность заглянуть в душу Годунову, дотоле непроницаемую. Этим установится переход к следующей сцене (Годунова с волхвами), к которой зритель *должен быть подготовлен заранее, так чтобы переворот в Годунове не показался ему сюрпризом. Вообще никаких психологических сюрпризов не должно быть в трагедии*». Пушкин, как и Шекспир, не боялся и не избегал «психологических сюрпризов».

У Пушкина сцена начинается кратким разговором двух стольников.

Первый

Где государь?

Второй

В своей опочивальне.
Он заперся с каким-то колдуном.

Первый

Так, вот его любимая беседа:
Кудесники, гадатели, колдуньи.
Всё ворожит, что красная невеста.
Желал бы знать, о чем гадает он?

Второй

Вот он идет. Угодно ли спросить?

Первый

Как он угрюм!

Уходят.

Царь *(входит)*

Достиг я высшей власти...
и т. д.

Следует знаменитый монолог, в котором только в самом конце — в нескольких последних стихах — сдержанный до тех пор тон речи сменяется прямым выражением сильного чувства. У А. Толстого при аналогичной ситуации все по-другому. Вместо пушкинской простоты и лаконизма — в длинном разговоре двух часовых нагнетание жуткого настроения и, в заключение, чисто мелодраматическая сцена с призраком, чудящимся Борису.

(Престольная палата.

Ночь. Луна играет на стенах и на полу.. Двое часовых.)

Первый

Что, долго ли до смены?

Второй

Чай, устал?

Первый

Нет, жутко как-то.

Второй

Да и мне, признаться,
Не по сердцу в палате этой. Все
Как будто ходит кто-то. Поглядишь —
Нет никого!

На эту тему следует еще четыре реплики. Затем один из часовых продолжает:

О чем-нибудь другом
Заговорим. Заметил ты сегодня,
Как пасмурен был царь?

Второй

И впрямь он был
Еще мрачней, чем эти дни.

Первый

Кручина...

Второй

Да, есть о чем. А, говорят, Басманов
Того разбил недавно вора.

Первый

Что же
Всё мрачен царь? Не верит, что ли!

Второй

Лик-то
Как страшен стал!

Первый

Глядит и не глядит..

Второй

Я б не хотел теперь его увидеть!

Первый

Избави бог!

Второй

Постой — ты слышишь?

Первый

Что?

Второй

Дверь скрыпнула!..

Первый

Ну, ври себе!

Второй

Шаги!..

Первый

И впрямь шаги...

Второй

То из покоев царских
Сюда идут... всё ближе...

Первый *(с испугом)*

Кто идет?

Второй

Молчи, молчи! Он сам!

(Борис в рубахе, поверх которой накинут опашень, входит, их не замечая.)

Борис произносит монолог, обличающий его угрызения совести, затем замечает, что он зашел в палату, где он сидел на престоле в день своего венчания, и вдруг с ужасом видит, что его престол кем-то занят.

Нет, это там играет лунный луч!..
Безумный бред!..
...Но нет — я точно вижу —
Вновь что-то там колеблется, как дым —
Сгущается — и образом стать хочет!
Ты — ты! Я знаю, чем ты хочешь стать —
Сгинь! Пропади!

Тут он замечает двух испуганных часовых.

Вы на часах? Так где же ваши очи?
Смотри туда! Что на престоле там?

Второй

Царь-государь... я ничего не вижу!..

Борис

Так подойди и бердышем своим
Ударь в престол! Чего дрожишь? Иди —
Ударь в престол!

(Часовой подходит к престолу.)

Стой! Воротись — не надо!
Я над тобой смеялся.

и т. д. Это чрезвычайно эффектно и очень театрально, но совершенно противоположно пушкинской драматургической манере.

Таким образом, оказывается, что если Пушкин своими драматическими произведениями создал своеобразную театральную систему, целиком реалистическую и в то же время высоко поэтическую, предельно концентрированную, лаконичную по форме и в то же время глубочайшим образом театрально выразительную, то эта специфическая пушкинская драматургическая система не привилась в русском театре XIX в. и не была воспринята наследниками Пушкина-драматурга. В основном главном русле русская драматургия пошла не от Пушкина, а от Грибоедова и Гоголя и развилась в направлениях бытовой комедии или драмы. В тех же случаях, когда являлись произведения, близкие по форме или по сюжету к пушкинским драмам — вроде стиховой трагедии Лермонтова или исторических хроник из эпохи «смутного времени» Островского или А. Толстого, то и эти произведения, несмотря на ряд иной раз схожих внешних черт с драмами Пушкина, обнаруживают принадлежность к совершенно иной литературной традиции. Они идут не от Пушкина, а или от В. Гюго и поэтов Sturm und Drang'a (Лермонтов) или от Шиллера (Островский, А. Толстой).

24

Можно ли из этого сделать вывод, что пушкинская драматургия не оказала вовсе влияния на русскую драматургию XIX в.? Что «подвиг», предпринятый Пушкиным в 1825 г., остался бесплодным? Что опасения Пушкина о том, что неудача «Бориса Годунова» «может замедлить преобразование нашей сцены», которой, по его мнению, «приличны народные законы драмы шекспировой, а не придворный обычай трагедии расиновой», — оправдались. Стоит только так поставить вопрос, чтобы сам собою был ясен отрицательный ответ. Хотя «Борис Годунов» при своем появлении и не был понят ни как театральное произведение, ни как литературное, хотя «маленькие трагедии» не были поставлены на сцене и не вызвали подражаний, — тем не менее, эти произведения окончательно убили французскую классическую трагедию на русской почве. Если до «Бориса Годунова» возможно было появление гениального «Горя от ума», по строению своему целиком примыкающего к системе французского классицизма, то после «Бориса Годунова» это было уже невозможно. «Классицизм» в русской драматургии прекратил свое существование, как и в других родах литературы. Конечно, это произошло под влиянием не только «Бориса Годунова» или «маленьких трагедий», но всего реалистического творчества Пушкина, однако именно «Борис Годунов» показал возможность и дал первый образец русского реалистического театра. После «Бориса Годунова» и «маленьких трагедий» уже не трудно было Гоголю, переработав данный урок согласно своей индивидуальности, написать «Ревизора».

Чтобы «трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расина», могла «отвыкнуть от аристократических своих привычек», по мнению Пушкина, «надобно было переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы

и понятия целых столетий». Он видел перед собой два класса, соотношением сил которых решалась, по его мнению, судьба русской культуры и литературы, — дворян-помещиков, воспитанных в чопорных правилах французского классицизма, и народ, крестьянство. Только в результате переворота, народной революции, могла создаться и получить развитие и общее признание народная «романтическая» трагедия. Тогда, в 1830 г., он еще не учитывал наличие и все больший рост третьей силы, демократической разночинной интеллигенции, чуждой «аристократических привычек» дворянской публики. История пошла более медленным и более сложным путем, чем думал тогда Пушкин. Рост этой демократической интеллигенции, этой публики, вызвал к жизни демократический реалистический театр, ничего общего не имеющий с французским классическим театром и захватывающий в область изображаемого им все более и более широкие демократические слои: мелкое чиновничество, затем купечество и, наконец, народ, крестьянство. Этот реалистический и демократический театр не создался, как предполагал Пушкин, в результате народной революции, а, наоборот, сам явился одним из факторов, подготовивших условия для великого переворота, ниспровергнувшего «обычаи, нравы и понятия целых столетий...»

Итак, все же русский театр XIX в. в своих *основных* чертах имеет родоначальником Пушкина. От Пушкина он берет прежде всего неуклонное следование строго реалистическому направлению. Такие отступления от этого принципа, как романтические драмы Лермонтова или фальшивопатетические места хроник Островского, представляют исключение, отступление от основной линии русской драматургии. Шиллеровские черты отвлеченного психологизма и морализма в драмах Островского и А. Толстого сочетаются с настойчивым стремлением к реалистическому изображению характеров и исторической среды. «Истина страстей и правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» остается основным законом для всей русской драматургии XIX в. Цитированное выше заявление А. Толстого — «поэт... имеет только одну обязанность: быть верным самому себе и создавать характеры так, чтобы они сами себе не противоречили; человеческая правда — вот его закон», — в сущности, является простым перифразом этих пушкинских слов...

Общественная проблематика, свойственная основному руслу русской драматургии XIX в., в частности постоянное внимание и сочувственный интерес к народу, также (как уже сказано) берет свое начало от Пушкина и его «Бориса Годунова».

Наконец, и в более мелких областях очевидны следы пушкинского влияния в русской драматургии: выработанный Пушкиным в его драмах стих с его ритмикой и интонациями сделался основным стихом русской стиховой драмы. И у Островского, и у Толстого, и у более мелких драматургов, писавших пятистопным белым стихом, мы слышим интонации пушкинских драм. Даже переводы английской или немецкой драматургии, как было уже отмечено в литературе, отражают на себе влияние пушкинского драматургического стиха, и герои Шекспира и Шиллера в наших переводах до сих пор (исключая переводы последних лет) говорят языком и интонациями героев «Бориса Годунова» и «маленьких трагедий...»

Таким образом, русской драматургией XIX в. были восприняты и сохранены основные *общелитературные* принципы пушкинской драматургии; те же свойства, которые характеризуют ее как специфическую, оригинальную театральную систему, остались до сих пор еще не воспринятыми ни русским театром ни драматургией.

Впрочем, и здесь нужны некоторые оговорки. Одной из основных, характернейших черт пушкинского театра является, как указано было

выше, пренебрежение к острой и напряженной сюжетной интриге, отсутствие ярко выраженной завязки и развязки, последовательность сцен, основанная не на логическом развитии перипетий данного конфликта, а на чередовании картин, связанных между собою тонкими нитями чисто художественных отношений. Это — одно из свойств пушкинской драматургии, которое (на ряду с крайней лаконичностью) в глазах многих делает ее «несценичной», «нетеатральной».

Между тем это свойство—ослабленность сюжетной интриги—в большей или меньшей степени характерно для ряда крупнейших русских драматургов XIX в. Совершенно чуждое Гоголю и Сухово-Кобылину (пьесы которых, наоборот, всегда построены на самой напряженной интриге), это построение мы находим в ряде пьес Островского («Таланты и поклонники», «На бойком месте», «Пучина» и т. д.), в пьесах Тургенева. Но наибольшего развития оно достигает у Чехова, где становится, как у Пушкина, одним из основных определяющих композицию произведения моментов. В пьесах Чехова сюжетная интрига сведена до минимума или даже вовсе отсутствует. Отдельные сцены с тонким, поэтически разработанным ходом действия, сменой настроений следуют одна за другой, складываясь вместе в прекрасное художественное целое. С этим связана и другая их особенность, также роднящая их с пьесами Пушкина, — они не строятся на борьбе героя с препятствиями, с антагонистами: герои не обнаруживают своих свойств в борьбе, чаще всего вовсе отсутствующей в пьесе. Конечно, пьесы Чехова очень далеко отстоят от драм Пушкина: трудно даже сопоставлять стиховые, исторические или полуисторические, чисто поэтические произведения Пушкина с пьесами Чехова, краткость и предельную точность пушкинских персонажей с чеховским художественным воспроизведением обычной бытовой речи, часто несвязной, неясной, с взаимно не сцепляющимися репликами. Однако, несмотря на эти существенные различия, чеховский и пушкинский театр сближаются в ряде крайне существенных и внутренних моментов.

Два из них уже указаны выше — отсутствие борющегося и гибнущего в борьбе героя и ослабленность сюжетной интриги, замененной богатым развитием отдельных сцен и художественным сопоставлением их. Помимо этого, объединяет Пушкина и Чехова какая-то целомудренная боязнь всяких театральных эффектов, всяких резких и патетических жестов и выражений своих чувств. В этом отношении Чехов доводит пушкинскую тенденцию до крайности. Эта особенность, однако, вовсе не делает чеховские пьесы серыми, маловыразительными, скучными, т. е. нетеатральными. Наоборот, та тонкая, филигранная работа, которую представляет собой сплетение с виду разрозненных реплик, контрапунктическое сочетание одновременно проходящих нескольких линий настроений, неожиданно резкие или, наоборот, незаметные, легкие повороты действия — все это создает волнующее, в высоком смысле «занимательное» (употребляя пушкинский термин) зрелище.

Наконец, Чехов в своих пьесах развивает и утончает тот прием, который мы находим у Пушкина (в частности, в «Моцарте и Сальери»), — прием, так сказать, двойного диалога, когда прямому смыслу реплик, которыми обмениваются персонажи, не соответствует кроющийся за этим внутренний диалог (так построен, например, ряд диалогов в «Трех сестрах»).

Таким образом, перед нами две драматургические системы: пушкинская — на заре русского театрального реализма — и чеховская — в эпоху высшей его зрелости, две системы, резко различные и в то же время близкие в ряде самых существенных свойств.

Трудно сказать, было ли здесь прямое и непосредственное влияние Пушкина на Чехова. Вернее, что здесь и у того и у другого сказываются

черты, свойственные вообще русскому театру, русскому искусству. «Сочинения Пушкина, где дышит у него русская природа, — говорит Гоголь, — так же тихи и беспорывны, как русская природа»... Эта видимая «беспорывность» (конечно, не от «русской природы» зависящая) при глубокой внутренней страстности — одна из характерных черт русского театра, более всего развитая у Пушкина и у Чехова.

Чеховский театр, подобно пушкинскому нарушающий принятые теоретические представления о «настоящем театре», «настоящей драме» — театр «без движения», «более похожий на эпос, чем на драму», иными критиками и теоретиками театра считается действительно несценичным, нетеатральным, более пригодным для чтения. Однако Московский Художественный театр нашел ключ к этим «нетеатральным» драмам, сумел показать их глубокие и тонкие театральные свойства, их подлинно театральную поэтичность, сумел создать традицию их исполнения на сцене.

Это обстоятельство вселяет уверенность, что и к пушкинским драмам найдется когда-нибудь театральный ключ, что и они получат конгениальное воплощение на сцене и, рядом с литературной жизнью, заживут наконец новой жизнью — в театре.

25

Есть еще одно произведение, в котором, несмотря на ряд существенных отличий от поэтики и проблематики Пушкина, наиболее отчетливо воспроизведена пушкинская драматургическая система. Я говорю о «Розе и Кресте» Блока.

Эта драма, написанная в 1912—1913 г., значительно отличается от остальных «лирических» и символических драм Блока. В тех и изображаемые события, и персонажи, и их речи имеют значение лишь как символические образы; они не претендуют ни только на «правдоподобие характеров», но даже на изображение живых людей, с их плотью и кровью. Поэтому, совершенно закономерно в них отсутствие заботы о реалистической мотивировке событий, о психологической характеристике действующих лиц. Эти пьесы и без того представляют собою художественно-законченный своеобразный театр. «Роза и Крест» — нечто совершенно иное. В ней элемент таинственного и фантастического имеет такой же характер, как фантастика «Русалки», «Каменного гостя» или «Фауста», «Макбета» и т. п. Блок несомненно стремится в своей пьесе показать живых людей, с живыми «правдоподобными чувствованиями» — только чувствования эти и переживания имеют крайне сложный, тонкий и часто смутный характер. По наброскам и планам затеваемой пьесы, по записям в дневнике можно видеть, как Блок все более и более прояснял, углублял и «очеловечивал» свой первоначально довольно смутный замысел. Стоит только прочесть написанные Блоком в процессе работы над «Розой и Крестом» «Соображения и догадки о пьесе» или позднейшее объяснение ее характера и содержания — «К постановке в Художественном театре», чтобы ясно стало, как стремился Блок наиболее правдиво, точно и ясно передать задуманные им характеры действующих лиц и связывающую их всех психологическую коллизию. Даже в самом «символическом» образе пьесы — в образе Гаэтана, ни разу не нарушено житейское правдоподобие, и, являясь в идейной концепции драмы «не человеком, призраком, чистым зовом» (по словам самого Блока), он в то же время изображен как верный, выдержанный образ вдохновенного художника, наивного старого ребенка, певца, не знающего сам, о чем поет... Наконец, отчетливым свидетельством реалистической основы этой символической драмы служит тот своеобразный метод, который Блок применил после первой неудачи с постановкой пьесы в Художественном театре. Вот

как он сам рассказывал об этом в письме к Л. Я. Гуревич (20 февраля 1916 г.): «...когда она (пьеса. *С. Б.*) не понравилась К. С. Станиславскому,... я как-то не отчаялся ни в чем, а только подумал, что «не судьба»: проверил драму для себя *(написал в прозе биографию Бертрана)*, и показалось мне, что все верно, и ничего не надо переделывать...»

И вот, несмотря на то, что драма «Роза и Крест» в целом, в идейном отношении и вообще в отношении ее содержания, очень далека от пушкинских драм, — в ней есть ряд особенностей, позволяющих говорить о воспроизведении в новых условиях, для новых художественных целей основных черт пушкинской драматургической системы.

В самом деле, только в драме Блока еще мы находим ту краткость, лаконичность, неразвернутость ситуации, которые так поражают нас у Пушкина, — хотя «Роза и Крест» значительно лиричнее и потому неподвижнее пушкинских пьес. Она гораздо больше, чем пушкинские драмы, изобилует лирическими монологами (Бертрана, Изоры, Алискана). «Роза и Крест», подобно пушкинским пьесам, написана «очерками». Интересные размышления по этому поводу записал Блок в своем дневнике 27 апреля 1913 г. после первой встречи со Станиславским и первого ознакомления его с пьесой. «Я сомневался в том, смогу ли пойти навстречу тем «театральным» (актерским и зрительным) требованиям, какие выставляет Станиславский. Сомневаюсь и теперь, надо ли «огрублять», доказывать, подчеркивать. Может быть, не я написал не вразумительно, а театр и зритель не готов к моей «сжатости»...

Так, как и у Пушкина, действие в драме Блока не собрано в твердый драматический узел; отдельные сцены связаны между собой просто последовательностью событий, а не развитием сюжетной интриги... Но зато внутри отдельных сцен мы опять находим ту же тонкость и изящество разработки, ту же драматическую напряженность или поэтическую насыщенность. Образцом может служить первая сцена драмы, вторая сцена второго действия (разговор Гаэтана с Бертраном на дворе Трауменока), и особенно заключительная сцена драмы. В этой сцене с необыкновенной художественностью чередуются, сменяя друг друга, страстные любовные речи Изоры, обнимающейся в окне с Алискаром, трагический и вдохновенный монолог умирающего на сторожевом посту смертельно раненого Бертрана и пошлые ухаживания капеллана за Алисой. Эти три между собой не связанные моменты сплетены вместе, создавая чисто-музыкальную композицию.

Превосходные, глубоко поэтические стихи в драме чередуются чеканной лаконической и крайне выразительной прозой. Если стиховая часть «Розы и Креста» как-то сближает ее с «маленькими трагедиями» (хотя у Блока вместо единого 5-стопного ямба — разнообразие размеров), то проза драмы напоминает прозу «Сцен из рыцарских времен»...

Наконец, совершенно в духе пушкинских драматургических приемов, Блок кладет в основу композиции драмы песню Гаэтана, которая проходит через всю пьесу, объединяя ее композиционно. Песню эту зритель слышит в течение всей пьесы только в виде отрывков текста и напева, которые пытается вспомнить Бертран, напевает Изора или вмешивает в свою исповедь Гаэтан. И лишь в последнем, четвертом, действии поет ее Гаэтан полностью, объединяя в одно поэтически осмысленное целое знакомые уже разрозненные фрагменты, — что производит сильнейшее художественное впечатление...

Была ли связь «Розы и Креста» с пушкинской драматургией сознательной? Насколько мне известно, прямых свидетельств на этот счет не существует, но мы знаем, что Блок прекрасно знал и любил Пушкина, ему принадлежит ряд комментариев к лицейским стихам Пушкина в издании его сочинений под ред. С. А. Венгерова. Наконец, на участие

в формировании замысла «Розы и Креста» пушкинских «Сцен из рыцарских времен» с несомненностью указывает один из вариантов заглавия драмы, намечаемых Блоком — «Сон Изоры», «Песня Менестреля», «*Бедный рыцарь*». На это последнее заглавие стоит обратить внимание. Действительно, вдумавшись немного, мы увидим, что Бертран в высшей степени близок пушкинскому бедному рыцарю (краткой редакции стихотворения, находящейся в «Сценах из рыцарских времен»). Драма «Роза и Крест» показывает с небольшими изменениями его историю, кратко рассказанную Пушкиным.

«Рыцарь — Несчастие» — такой же «бедный» рыцарь, как и пушкинский. Он так же

С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и прямой.

Его «видением», его недосягаемым предметом обожания была графиня Изора, которой он служит, как своей даме, не надеясь ни на что, и встречая как величайшую награду с ее стороны «привет или тень привета». Вместо сражений с басурманами в Палестине — здесь сражения с ткачами графа Раймунда, куда Бертран бросается с криком пушкинского рыцаря — Sancta Rosa! — «Святая Роза»! Наконец, и тот и другой печально умирают в замке. Только у Пушкина

Всё безмолвный, всё печальный,
Как безумец умер он, —

а у Блока Бертран в конце концов постигает смысл своей полной труда, самопожертвования и страданий жизни, ему становится ясно, «как может страданье радостью быть».

Это все, как будто, заставляет думать, что сходство драматической формы пьес Блока с Пушкиным — вовсе не случайно.

26

Драматургия Пушкина, мало признанная как театр, имела иную судьбу как литература. «Борис Годунов», «маленькие трагедии» и «Русалка» представляют собой вершины пушкинского творчества и имели, как и все его творчество, решающее влияние на всю последующую русскую литературу. Однако это влияние не так легко точно установить и документировать. Драматические произведения Пушкина сами по себе почти не имели наследников в русской литературе — ни прямых, ни косвенных. Но зато, когда мы говорим об общем громадном влиянии Пушкина на позднейшую литературу, о тех идеологических, литературно-этических и чисто поэтических нормах, которые пошли от Пушкина и сделались достоянием великой русской литературы XIX в., то тут нам на память одними из первых приходят «Борис Годунов», «маленькие трагедии» и «Русалка».

Выше говорилось уже о том, какую существенную роль играл «Борис Годунов» в истории становления пушкинского реализма. Внесение реалистического метода изображения в историческую стиховую трагедию было подлинным торжеством, победою реализма. Не повторяя Пушкина, не воспроизводя его сюжета, его образов, писатели-реалисты учились у Пушкина широте в обрисовке характеров и свободе от заранее составленных мнений, стремлению смело и зорко всматриваться в действительность, в ней одной черпая источник своих художественных обобщений и ища поправок к своим предвзятым взглядам. Конечно, каждый писатель — и Пушкин в том числе — вольно или невольно накладывает печать своих взглядов, своих убеждений на все свое творчество, но Пушкин

видел достоинство, силу и свободу творчества в том, чтобы не делать его простым рупором своих взглядов, но все время поверять его с действительностью, ни на минуту не отрываться от этой действительности. Художник-реалист, каким был Пушкин в своем «Борисе Годунове», являлся не проповедником и агитатором, а добросовестным и самоотверженным исследователем истины. «Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, но люди минувших дней, их умы, их предрассудки...» Вспомним, что и Тургенев в статье «По поводу «Отцов и детей» то же самое говорит о своем творчестве: «Господа критики вообще не совсем верно представляют себе то, что происходит в душе автора, то, в чем именно состоят его радости и горести, его стремления, удачи и неудачи... Они вполне убеждены, что автор непременно только и делает, что «проводит свои идеи», не хотят верить, что *точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни* — есть величайшее счастье для литератора, *даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями*».

Это «величайшее счастье», испытываемое художником, точно и сильно воспроизводящим истину, этот высокий пафос реализма, всегда вдохновлявший лучших представителей русской литературы, берет свое начало от пушкинского творчества и больше всего от его драматургии. Напомню приведенные тем же Тургеневым в его речи на открытии памятника Пушкину в Москве слова П. Мериме, видевшего в этом свойстве характерную черту русской литературы и также возводящего эту черту к Пушкину: «Ваша поэзия, — говорил Тургеневу Мериме, — ищет прежде всего правды, а красота потом является сама собою; наши поэты, напротив, идут совсем противоположной дорогой: они хлопочут прежде всего об эффекте, остроумии, блеске, и если ко всему этому им предстанет возможность не оскорблять правдоподобия, так они и это, пожалуй, возьмут в придачу... У Пушкина, — прибавлял он, — поэзия чудным образом расцветает сама собой из самой трезвой прозы».

Здесь Мериме рассматривает это стремление поэта к «реальной жизни» с точки зрения художественной, противопоставляя его не выражению «собственных симпатий», а эффекту, остроумию, блеску. Это — другая сторона того же явления: та «нагая простота», которая так поразила первых слушателей и читателей «Бориса Годунова», сделалась одной из основных тенденций русской литературы, проявлялась, вступая в борьбу с противоположными тенденциями, у Тургенева, Гончарова, Толстого, Чехова, Горького.

Социально-политическая проблематика, характеризующая главным образом драматургию Пушкина («Борис Годунов» и «Сцены из рыцарских времен»), причины чего были указаны выше, сделалась едва ли не основной линией среди вопросов и тем, разрабатывавшихся русской литературой. Конечно, не Пушкин и его влияние были причиной этого обстоятельства, а конкретные исторические условия, определенное сочетание классовых сил, действовавших в русской истории XIX и XX вв. Но все же в пушкинском творчестве эта тенденция получила впервые четкое и яркое выражение.

Таково в общих чертах значение для последующей литературы «Бориса Годунова», этой, на ряду с «Евгением Онегиным», колыбели русского поэтического реализма.

27

Выше уже говорилось, что «маленькие трагедии» относятся к последнему периоду творчества Пушкина, отличающемуся от периода «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова». Этот период, как уже говорено выше,

обратил на себя мало внимания исследователей. И в отношении влияния пушкинского творчества этот период уступает предыдущему. Пушкин — «родоначальник русской литературы» — это, в основном, Пушкин — автор «Онегина», «Домика в Коломне», «Бориса Годунова», поэт, создатель «энциклопедии русской жизни», давший прекрасные поэтические картины русской «беспорывной» природы, автор ряда живых реалистических картин...

Но если мало мы можем назвать имен в русской литературе, испытавших на себе влияние Пушкина последнего периода, — то высока зато значительность этих имен. Я имею в виду Льва Толстого и Достоевского.

О Л. Толстом я решаюсь говорить с большой осторожностью. Я имею в виду одно из основных свойств толстовского реализма: глубину психологического анализа, уменье обнаружить самые тонкие и скрытые чувства и переживания, показать противоречивость человеческой души, постоянное несовпадение смысла того, что человек говорит или думает, со скрытым, подлинным смыслом, обусловленным его внутренними, неосознанными желаниями и переживаниями. Все это есть в пушкинских «маленьких трагедиях», но только в свойственном Пушкину сжатом, неразвернутом виде: не столько анализ, сколько просто показ без всякой нарочитости, без всякого особого подчеркивания. Толстой же с его постоянным стремлением вносить ясность, освещать светом рассудка все темные, скрытые углы человеческой души, — напротив, сознательно выводил их на свет, детально изучал и демонстрировал. Всегда свойственный Л. Толстому пафос разоблачительства и в этом находил свою пищу. Толстой снимает покров с внешнего привычного выражения чувств, симпатий и антипатий, с общепринятых мотивов действий и демонстрирует лежащие в глубине подлинные чувства, подлинные желания. Я не хочу сказать, что этому углубленному психологизму Л. Толстой сознательно учился у Пушкина. Но все же остается фактом, что в «маленьких трагедиях» находится зерно этого направления. Знаменательно, к тому же, что именно «маленькими трагедиями», в частности «Каменным Гостем», Толстой горячо восхищался, между тем как к «Борису Годунову» относился всегда резко отрицательно, что вполне понятно, если вспомнить всегдашнюю его антипатию к Шекспиру.

Если о возможном влиянии «маленьких трагедий» на Л. Толстого можно говорить с серьезными оговорками — то совершенно иначе обстоит дело с Достоевским.

Достоевский, горячий, восторженный почитатель Пушкина, вполне сознательно воспринимал и перерабатывал в своих романах ряд черт последнего периода пушкинского творчества. По своему, с резким изменением, искажением пушкинской перспективы, он тем не менее стремится решать в своем творчестве те же проблемы. Антиномичность, трагическая противоречивость явлений действительности, с такой глубиной, смелостью и стройностью, с такой внутренней силой и целомудренной сдержанностью выражения раскрывающаяся в произведениях Пушкина последнего периода, развертывается у Достоевского в целый мир странных, мучительных, горячечных образов, резких антиномий, потрясающих коллизий. Достоевский не старается, подобно Толстому, рационализировать и разоблачить «неправедные изгибы сердец людских», по выражению Баратынского. Наоборот, он показывает их во всей их иррациональности, тенденциозно преувеличивая, в противоположность Пушкину, эту иррациональность.

Целый ряд образов Пушкина последнего периода живет в творчестве Достоевского в сильно измененном виде, но сохраняя отчетливо печать своего происхождения. В. Л. Комарович в статье «Достоевский и Египет-

ские ночи»[1] цитирует весьма интересный анализ пушкинской «Клеопатры», сделанный Достоевским в одной из его статей, и правильно указывает ряд образов романов Достоевского, являющихся развитием, разработкой психологического типа пушкинской царицы: князь Валковский (из «Униженных и оскорбленных»), подпольный человек (из «Записок из подполья»), Ставрогин, Карамазовы, Грушенька.

Так же оживляет в своих романах Достоевский образы пушкинских драм, заново, по-своему решает их проблемы.

Сюда относится, прежде всего, образ пушкинского «бедного рыцаря»,[2] играющий столь существенную роль в концепции «Идиота». Устами Аглаи Достоевский дает выразительный (хотя по существу очень субъективный) комментарий к этому стихотворению; устанавливается связь между пушкинским бедным рыцарем и героем романа, князем Мышкиным. «Идиот» — одной своей стороной — развивает, по замыслу Достоевского, образ пушкинского рыцаря.

Одна из основных тем «Моцарта и Сальери» — вопрос о праве человека на убийство другого, для восстановления нарушенной «правды на земле». Сальери, говорящий:

Я избран, чтоб его остановить,
Не то мы все погибли —

а после совершения убийства испытывающий своеобразное чувство удовлетворения от исполненного долга —

И больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг —

Сальери решает этот вопрос о таком праве положительно. Близкой к этой теме, вернее, вариантом ее, является основная тема «Преступления и наказания». Страстные софизмы Сальери, прикрывающие его мучительное сплетение ненависти и любви к Моцарту, развиваются у Достоевского в сложную идеологическую концепцию Раскольникова, точно так же насквозь психологического происхождения. Заключительный вопль Сальери —

— Но ужель он прав,
И я не гений? «Гений и злодейство
Две вещи несовместные». Неправда!
А Бонаротти? Или это сказка
Тупой бессмысленной толпы, и не был
Убийцею создатель Ватикана? —

заключает в себе зерно того «наказания», которое занимает большую часть романа Достоевского.

Наконец, обе основные проблемы пушкинского «Скупого рыцаря» подхватил Достоевский и по-своему разработал и развил их.

Монологи скупого рыцаря, тема скупости, как страсти, имеющей в корне стремление к накоплению «потенциальной энергии», заведомо неиспользуемой силы —

— Я знаю мощь свою: с меня довольно
Сего сознанья —

легли в основу создания героя романа «Подросток».

---

[1] «Пушкин и его современники», вып. XXIX—XXX, П. 1918.

[2] «Бедный рыцарь», правда, не связан всецело с пушкинской драматургией («Сцены из рыцарских времен»); эти стихи написаны гораздо раньше, в виде отдельного стихотворения («Легенда») и только потом включены в драму. Однако у Достоевского «бедный рыцарь» фигурирует именно в этой «драматической» редакции, резко отличающейся, как известно, от первоначальной: с сокращенным и измененным сюжетом, с некоторой неясностью и «символичностью», вызванной рядом недоговоренностей и зашифровок в тексте. Полная, первоначальная редакция — кощунственно ироническая, с бесом, собирающимся «тащить» «в свой предел» душу рыцаря» и т. д., — конечно, совершенно не годилась для романа Достоевского.

Другая тема «Скупого рыцаря» — это указанная выше тема Альбера — тема отцеубийства — глубокое подсознательное желание совершить его и сильнейший страх перед этим желанием.[1] У Пушкина этот мотив проводится, так сказать, подспудно, прямо не назван; указанные чувства читатель должен угадать из бурной реакции Альбера на предложение ростовщика достать яд для старого барона (а зритель — понять из игры актера)... Достоевский, взяв этот мотив, слегка намеченный у Пушкина, кладет его в основу сюжета своих «Братьев Карамазовых», развивает, детализирует — и изменяет по своему.

28

«Пушкин — родоначальник русской литературы» — суждение не только историческое. «Родоначальник» Пушкин не только в том смысле, что от него пошла в прошлом русская литература, или, верней, что он своим творчеством направил незрелую еще молодую русскую литературу на тот путь, на котором она достигла мирового значения. Этим не ограничивается роль Пушкина. Его творчество долгое время оплодотворяло величайших русских писателей, оно живо и сейчас, оно актуально и своей проблематикой и своей художественной стороной. Пушкин в наше время — не просто великая историческая реликвия, а современный писатель, волнующий и заражающий читателей и сохраняющий способность влиять на литературу, на писателей.

«Встреча с Пушкиным» — важный момент в творческой биографии каждого русского писателя.

---

[1] Ср. указанную выше статью Б. Томашевского «Маленькие трагедии Пушкина и Мольера».

УЛЬРИХ ФОХТ

ПРОЗА ПУШКИНА В РАЗВИТИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1

Проза Пушкина при его жизни не была сколько-нибудь правильно оценена. Особенности пушкинской прозы оказались не по плечу современникам. Мы имеем очень немного отзывов первых читателей. Отзывы эти носят к тому же обычно очень сдержанный или даже отрицательный характер (Сенковский, отчасти Полевой).

Основоположники нашей критики точно так же не сумели обнаружить подлинное место повестей Пушкина в развитии нашей литературы. Проза Пушкина в меньшей мере, чем творчество Гоголя, отвечала общественным запросам этого времени, и она осталась поэтому в тени. Белинский считал «Повести Белкина» «бесплодной» осенью поэта. Чернышевский, вслед за Белинским, писал по поводу тех же «Повестей»: «Все согласны, что эти повести не имели большого художественного достоинства». То же и о «Пиковой даме»: «Эта небольшая пьеса написана прекрасно, но также никто не припишет ей особой важности». Говоря в целом о прозе Пушкина и определяя ее историко-литературное значение, Чернышевский был не менее решителен: прозаические сочинения Пушкина, писал он, «далеко не имеют того значения в истории литературы, как его сочинения, писанные стихами; «Капитанская дочка» и «Дубровский» — повести в полном смысле слова превосходные, но укажите, в чем отразилось их влияние? Где школа писателей, которых было бы можно назвать последователями Пушкина как прозаика?»

Авторитет Белинского и Чернышевского на многие десятилетия закрепил такое представление о пушкинской прозе. На протяжении почти целого столетия со времени написания Пушкиным своих прозаических произведений историко-литературная концепция Белинского — Чернышевского в интересующей нас части оставалась в основном общепризнанной.

Наша историко-литературная наука мало и поверхностно интересовалась исследованием *процесса* историко-литературного развития. На первый же взгляд пушкинская проза, действительно, кажется почти не оставившей следа в дальнейшей истории нашего словесного искусства.

Только в самые последние годы в литературоведении все чаще раздаются голоса о необходимости пересмотра столь прочно установившегося взгляда. Осознание Пушкина как родоначальника нашей литературы, углубившееся и широко воспринятое в условиях развития социалистической культуры, поставило со всей решительностью и этот вопрос.

Значение прозы Пушкина в дальнейшем развитии нашей литературы сможет быть установлено в итоге разностороннего и тщательного исследования особенностей творчества крупнейших писателей послепушкинской поры. Пушкин как родоначальник новой русской литературы выступит

во всей полноте исторической оценки, когда будет написана обстоятельная научная история нашей литературы. Но уже и сейчас можно сказать, что и проза Пушкина привнесла в нашу литературу важнейшие новые качества, которые получили свою дальнейшую разработку на протяжении всего последующего развития нашей литературы — как в отношении общих своих особенностей, так и в проблемном и художественно-методологическом отношениях.

Основополагающая роль пушкинской прозы оказалась возможной в силу гениального проникновения великого народного писателя в русскую жизнь 30-х годов прошлого века. Это было время, когда в стране происходили процессы, едва заметные для большинства, но очевидные для Пушкина, процессы, составившие содержание нашей истории в течение всего XIX в. Это было широкое и весьма разнообразное движение России от старых феодальных форм к капиталистическим, время усиленного роста крестьянского движения, эпоха, когда в противовес складывавшимся буржуазным отношениям, в процессе обнажения противоречий, им свойственных, в сознании лучших людей уже брезжили идеалы подлинно свободной человеческой жизни.

2

Основополагающая роль пушкинского творчества для последующей нашей литературы засвидетельствована прежде всего прямыми показаниями позднейших писателей, недооцененными критикой. В многочисленных оценках пушкинской прозы со стороны наших крупнейших писателей неизменно отмечаются прежде всего два обстоятельства: во-первых, указывается самый факт большого значения для них пушкинской прозы как исходного момента их собственного творчества, как образца, не превзойденного в своем совершенстве; во-вторых, раскрывая это общее свое утверждение, наши классики неизменно подчеркивают прежде всего свойственные Пушкину простоту, точность, ясность, при необычайной емкости художественных обобщений, объективность пушкинского реализма. Так, например, Гоголь отмечал: «Пушкин... написал «Капитанскую дочку», решительно лучшее русское произведение в повествовательном роде. Сравнительно с «Капитанской дочкою» все наши романы и повести кажутся приторною размазнею. Чистота и безыскусственность взошли в ней на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственною и карикатурною; в первый раз выступили истинно русские характеры: простой комендант крепости, капитанша, поручик; сама крепость с единственною пушкою, бестолковщина времени и простое величие простых людей, всё — не только самая правда, но еще как бы лучше ее». («В чем же, наконец, существо русской поэзии»). Тургенев считал себя «учеником» Пушкина с «младых ногтей» и, добавлял он: «считаю до сих пор... vestigia semper adoro».[1] Тургенев видел основную особенность Пушкина в его объективности: «Он (Тургенев) вообще говорил об объективном отношении к вещам и привел Пушкина в пример, говоря, что это величайший мастер в этом роде».[2] Тургенев настойчиво подчеркивал простоту в искусстве, отрицательно отзываясь о Гюго и ему подобных. В своей речи о Пушкине Тургенев упоминает среди прочего «Летопись села Горюхина», «Капитанскую дочку» как значительнейшие произведения своего учителя.

В том же смысле писал и Л. Толстой в письме к П. Д. Голохвастову от 9—10 апреля 1873 г.: «Давно ли Вы перечитывали прозу

[1] Предисловие к «Новым письмам А. С. Пушкина», «Вестник Европы», 1878.
[2] А. Луканина. Мое знакомство с И. С. Тургеневым, «Северный вестник» 1877, II.

Пушкина? Сделайте мне дружбу, прочтите сначала все повести Белкина. Их надо изучать и изучать каждому писателю. Я на-днях это сделал и не могу Вам передать того благодетельного влияния, которое имело на меня это чтение». Горький, как бы подводя итоги подобным самопризнаниям наших писателей, отмечал: «Без Пушкина были бы долго невозможны Гоголь, — которому он дал тему пьесы «Ревизор», — Лев Толстой, Тургенев, Достоевский. Все эти великие люди России признавали Пушкина своим духовным родоначальником... Как прозаик, он написал исторический роман «Капитанская дочка», где с проницательностью историка дал живой образ казака Емельяна Пугачева, организатора одного из наиболее грандиозных восстаний русских крестьян. Его рассказы «Пиковая дама», «Дубровский», «Станционный смотритель» и др. положили основание новой русской прозе, смело ввели в литературу новизну тем и, освободив русский язык от влияния французского, немецкого, освободили и литературу от слащавого сентиментализма, которым болели предшественники Пушкина».

Такие показания и оценки крупнейших наших писателей, высоко ставивших значение для них лично и для развития всей нашей литературы пушкинской прозы, легко можно было бы умножить.

3

В атмосфере широко зарождавшегося общественного самосознания укрепились основные требования, выдвинутые Пушкиным перед литературой и блестяще им осуществленные, — прежде всего требование идейной значительности литературы и, в особенности, именно прозы. «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат», — писал Пушкин. Это подчеркивание Пушкиным «мыслей» как основного начала прозы было столь настойчивым потому, что предшествовавшая русская прозаическая литература, за редкими исключениями (Радищев), была главным образом литературой, лишь поверхностно касавшейся жизни. И романы XVIII в., и повести Карамзина, и наша нравоописательная беллетристика начала XIX в., и произведения Марлинского были лишены больших идей, широкого охвата жизни, были далеки от важнейших вопросов, выдвигавшихся развитием страны, общества, народа.

Допушкинская проза преимущественно вращалась в кругу частных и узких тем, предопределенных ограниченными интересами господствующей среды. Образ пройдохи, завоевывающего себе место в жизни, или образ чувствительного героя отнюдь не затрагивали важнейших жизненных противоречий. Передовое общественное сознание, разбуженное Отечественной войной, а затем деятельностью первых наших революционеров — декабристов — нашло в гениальном соратнике декабристов Пушкине впервые свое всестороннее выражение. Уже характер подготовки, а затем неудача декабрьского восстания заставили Пушкина со всей энергией его исключительной по силе мысли уйти в художественное исследование русской действительности. На этот путь Пушкин стал еще в «Борисе Годунове» и «Евгении Онегине». Эта тенденция никак не ослабела, напротив — усилилась в его прозе. Пушкинской прозе в полной мере присуще то, что Чернышевский считал важнейшим для его творчества вообще: «Пушкин первый стал описывать русские нравы и жизнь различных сословий русского народа с удивительной верностью и проницательностью», — писал Чернышевский. Внимание Пушкина к важнейшим сторонам жизни, сказавшееся с большой силой и в его прозе, глубочайшая серьезность в художественном отношении к действительности, превращение литературы из забавы, из частного дела отдельных гурманов в дело

огромной общественной важности, в подлинную социальную силу — предопределило характерную национальную особенность русской классической литературы.

Вслед за Пушкиным все крупнейшие писатели наши придавали художественной литературе значение единственной в сущности трибуны, с которой раздавался относительно независимый голос передовых общественных сил. Русская классическая литература, начиная с Пушкина, заняла положение, не знакомое ни одной из европейских стран, положение идеологии, наиболее тесно связанной с живыми силами страны, идеологии, получившей главенствующее положение. Это придало русской художественной литературе то значение, какое в свое время имели в Англии политическая экономия, во Франции — социальные учения, в Германии — философия.

Пушкин стоит у начала этого пути русской литературы. В своей предназначенной для юношества книжечке о Пушкине Чернышевский, с оглядкой на цензуру, несколько туманно, но совершенно справедливо писал: «После него все талантливые литераторы начали писать в таком же роде, как и он, то-есть говорить большею частью о предметах, которые близко касаются нас самих и представляют большую занимательность для образованного русского человека». Своеобразие нашей общественной жизни, отсутствие возможностей открытой общественной борьбы привели к тому, что в течение всего XIX в. литература замещала собой невозможные в России открытые формы идейной общественной жизни. Пушкин начал своим творчеством, и, в частности, прозой, этот преимущественно русский путь развития литературы в XIX в.

4

Основной пафос пушкинского творчества, порожденный гениальным проникновением исключительного ума и таланта Пушкина в действительность своего времени, — это утверждение свободной человеческой личности, раскрытой во всем богатстве, во всей яркости своих сил, это, говоря словами Белинского, «внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность», немыслимые в окружавшей Пушкина современности и упорно исследуемые им во имя обнаружения благоприятных для их расцвета возможностей.

Пушкин, испытавший влияние французских просветителей-материалистов, в своих социологических взглядах во многом обязанный Гизо, отчетливо уяснивший себе еще до 14 декабря 1825 г. основной порок декабристов — их общественную изолированность, видел зависимость личности от общественных связей и отношений и прежде всего интересовался объективными взаимоотношениями различных социальных слоев, групп, классов. Уже «Борис Годунов» и «Евгений Онегин», а затем вся его проза имеют своим идейным основанием именно такое понимание человека, его судеб, его истории, его будущего. Взаимоотношения Симеона Вырина и Минского, Дубровского, Троекурова и крестьянства, Гринева, Пугачева и Швабрина, черты своеобразного характера инженера Германна, Марии Шонинг в условиях их жизни — вот на чем держатся, так сказать, все эти прозаические произведения Пушкина, вот в чем их основное содержание.

Этот основной пафос пушкинского творчества, пушкинской прозы — рассмотрение человека в возможностях его глубокого, яркого расцвета в зависимости от общественных взаимоотношений — определил особенности проблематики, своеобразие метода пушкинской прозы, выразил ее основное социальное качество и стал исходным для всей нашей дальнейшей литературы.

Важнейшими проблемами пушкинской прозы явились проблемы народа и личности, основным методом — реализм, определяющим социальным качеством — народность.

В условиях распада феодальных отношений, в обстановке потери рентабельности крепостного труда, усиления в связи с этим помещичьей эксплоатации, в эпоху роста крестьянского революционного движения проблема народа получила в общественном сознании страны незнаемую прежде актуальность. Эта проблема привлекла к себе внимание и художественной литературы уже в конце XVIII в. Достаточно вспомнить Радищева, с другой стороны — Карамзина.

Пушкин примкнул к Радищеву еще в своих свободолюбивых стихах второй половины 10-х годов. Но затем, в соответствии с общими принципами своего мировоззрения, Пушкин придал новый характер трактовке этой проблемы. Он раскрыл роль народа в историческом развитии страны, выдвинул народ как одну из важнейших общественных сил и притом, в конечном счете, решающую. Все это Пушкин дал уже в «Борисе Годунове». Ко времени своего перехода к прозе Пушкин на материале современной или близкой к ней действительности продолжал это утверждение значения народа.

Пушкин раскрывает объективные обстоятельства, сделавшие неизбежным восстание Пугачева, вызванное не злым нравом казаков и «инородцев», а поведением помещиков и губернаторов. Пушкин обусловливает возможность существования дворянства характером взаимоотношений его с крестьянами («Капитанская дочка»). Пушкин выдвигает народ как справедливую и действенную силу в конфликте между человеческим достоинством и произволом («Дубровский»). Пушкин находит именно в народе подлинно ярких и сильных людей (Пугачев), людей подлинной душевной привлекательности (кузнец Архип). Вся дальнейшая наша литература, в ее наиболее значительных явлениях, пойдет вслед за Пушкиным во внимании к проблеме народа и в характере ее трактовки, развивая дальше, в соответствии с ростом революционного крестьянского движения, тенденции, заложенные Пушкиным. Если литературу, связанную с дворянскими кругами, прежде всего будет привлекать морально высокий облик крестьянина (разумею, конечно, лишь передовые и самые значительные явления этой литературы — Тургенева, Толстого), то литература демократическая разовьет дальше утвержденную Пушкиным решающую социальную роль народа и раскроет оставшееся неясным для Пушкина историческое будущее народа, собственные его цели и задачи.

То же, важнейшее для России XIX в. противоречие между консервативными общественными отношениями и политическими формами, с одной стороны, и ростом тенденций жизни — народного движения и капитализма, с другой, поставило перед литературой один из важнейших вопросов, на ряду с проблемой народа, вопрос о личности в ее отношениях к обществу. Старый порядок угнетал не только народные массы, но и личность.

Вся наша классическая литература была занята этим вопросом о личности и обществе. Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Гончаров, Некрасов, Щедрин, Толстой, Достоевский, Чехов посвятили значительную часть своего творчества этой проблеме. Но и здесь начало было положено Пушкиным.

«К особенным свойствам его поэзии принадлежит его способность развивать в людях чувство гуманности, разумея под этим словом бесконечное уважение к достоинству человека как человека», — писал о Пушкине Белинский. Белинский имел в виду поэзию Пушкина, но и проза его в большой мере посвящена этому важнейшему вопросу. В соответ-

ствии с основными принципами его мировоззрения, личность рассматривалась Пушкиным в ее общественных отношениях: достоинство человека, ничего не значащее для помещика-деспота (Троекуров в «Дубровском»), достоинство человека, поруганное, но не убитое его положением чиновника четырнадцатого класса (Вырин), достоинство человека, открываемое в представителях «бунтующего» народа (Кирджали, Пугачев) — и т. д. Гуманистический характер всей нашей дальнейшей литературы имеет свое начало в Пушкине. Гоголь обнаружит обусловленность «мертвых душ» социальными и бытовыми обстоятельствами николаевской крепостнической России, сделав главным героем своих произведений смех, питаемый мечтой о живом человеке. Гоголь же, Достоевский, Тургенев, революционно-демократическая литература будут постоянно указывать на «маленьких людей» в их человечности. Лермонтов выдвинет могучие характеры Мцыри и Демона в их трагической отчужденности от господствующего общества, в их страстной мечте об иной жизни и затем в стихотворениях «Бородино», «Родина» наметит и начала этой иной жизни. Толстой исследует всевозможные доступные людям его времени (преимущественно его среды) жизненные пути и судьбы и раскроет их полную бессмысленность, предпочтя им моральное достоинство Каратаевых, Фоканычей и им подобных.

В этой, у Пушкина носящей личный и временный характер, связи с народом борющейся за свое человеческое «я» личности («Дубровский»), с одной стороны, и в открытии больших и сильных людей в самом народе («Кирджали», «Капитанская дочка»), с другой, Пушкиным намечалась та постановка проблемы личности, которая получит затем свое разрешение в форме слияния интересов личности и народа у Некрасова, Чернышевского, а впоследствии, на новой основе и с новой силой, у Горького.

При всей разнохарактерности постановки проблемы личности нашей дальнейшей литературой эта последняя неизменно идет в этом отношении от Пушкина, от его прозы, вновь возвращаясь к нему, к тенденции, исторически правильно им намеченной. Подлинное освобождение личности возможно при осознании единства ее интересов и интересов народа. Народ прежде всего и выдвигает подлинно сильных людей, развивает в наибольшей мере личность человека. К полному охвату этой проблемы подошел Горький, ее разрабатывает современная литература социалистического реализма.

5

Наша новая литература, следуя за Пушкиным в общей своей направленности, занятая вслед за Пушкиным прежде всего проблемами народа и личности, связана с прозой Пушкина и непосредственной близостью к ряду ее образов. В этом отношении связь последующей литературы с Пушкиным не столь значительна, как со стороны проблемной и, о чем дальше будет речь, методологической. Имея в виду крупнейших наших писателей, мы, естественно, не можем ожидать большого числа случаев непосредственного примыкания их произведений к определенным характерам, разработанным Пушкиным. Однако и в этом, вообще-то говоря, менее существенном отношении Пушкин во многом оплодотворил дальнейшую нашу литературу.

Прозаические образы Пушкина, с точки зрения связи с ними позднейшей литературы, могут быть рассмотрены в трех видах этой связи. Прежде всего необходимо отметить группу пушкинских характеров, так или иначе *воспроизведенных* позднейшей литературой. Сюда относятся Симеон Вырин, Германн, Троекуров. Другую группу составляют пушкин-

ские образы, разработанные последующими писателями на новой стадии исторического развития отраженной в этих образах действительности, *продолженные* в последующие годы. Таково историческое значение Дубровского, Гринева, Пугачева. Наконец, в-третьих, можно указать на ряд образов и тенденций, лишь намеченных в пушкинской прозе, преимущественно оставшихся в начерно набросанных отрывках. Эти образы, однако, предвосхитили существенные стороны дальнейшей литературы, их *осуществившей*. Здесь можно было бы назвать Вольскую, Марию Шонинг, Полину.

Необходима одна оговорка. При установлении связи того или иного образа нашей литературы с героями пушкинской прозы решающим кажется нам отнюдь не признание этой зависимости со стороны последующих писателей, а объективные данные, объективная близость, которую удается установить сравнением и понять исторически. История литературы это не история создания отдельных произведений, а история художественного отражения развивающейся действительности. Пусть писатель самостоятельно выдвигает и разрешает тот или иной вопрос, обобщает в образах ту или иную сторону жизни, но если она была уже открыта и обобщена прежде, эта вторичная постановка или дальнейшая разработка не может не быть рассматриваема при историческом изучении литературы как продолжение уже начатого. Задача истории литературы заключается в установлении закономерности таких связей.

Прежде других связь нашей новой литературы с прозой Пушкина была отмечена в отношении «Повестей Белкина», и, главным образом, «Станционного смотрителя». Линии этой связи, как они были охарактеризованы Шевыревым, затем Дружининым и А. Григорьевым, явно не верны,[1] но самый факт связи бесспорен. «Станционный смотритель» и «Гробовщик» явились подлинным началом нашей «натуральной школы». Об этом в отношении «Гробовщика» писал А. Григорьев. Как указал В. В. Гиппиус, аналогичные персонажи и ситуации были в литературе и до Пушкина. Но Пушкин впервые дал реалистическую трактовку теме о бедном человеке, освободив свои рассказы от морализирования и всякой условности. Реалистический, без дидактизма и сентиментального освещения показ жизни маленьких людей в их каждодневном быту (Адриан Прохоров, Вырин) свидетельствует о глубоком демократизме повестей. В особенности существенны реалистическая трактовка сна гробовщика и неожиданная, с точки зрения сентиментальной литературы, судьба Дуни. «Гробовщик» может быть в известной степени отнесен к «физиологическим очеркам», которые получили такое большое распространение в 40-е годы в разных стилях тогдашней литературы. Эти более поздние очерки, однако, или отходили от Пушкина в сторону натуралистической мелкописи (Даль) или приобретали сентиментальную окрашенность (Башуцкий).

Образ станционного смотрителя в существенных своих особенностях был воспроизведен в «Шинели», затем в «Бедных людях»; в «Униженных и оскорбленных» была воспроизведена даже сюжетная основа «Станционного смотрителя». Кроме того, появилось не мало второстепенных произведений на ту же тему. Во всех этих вещах прежде всего звучит мотив социального утверждения маленьких людей, развитие которого было предопределено ростом демократических тенденций русской жизни. Но Достоевский, углубляя психологические мотивировки (ср. эпизод ухода Дуни и Наташи, эпизод получения денежного вознаграждения их отцами и др.), вместе с тем прежде всего подчеркивал сострадание к «униженным и оскорбленным». Так, в «Бедных людях» в обстоятель-

[1] См. статью В. В. Гиппиуса «Повести Белкина». «Литературный Критик», 1937, № 2.

ном высказывании Девушкина о «Станционном смотрителе» мы находим свидетельство того, как остро он переживал несчастье Вырина: «Вы прочтите-ка: это натурально! это живет! Я сам это видал; — это вот всё около меня живет; да чего далеко ходить! — вот хоть бы и наш бедный чиновник, — ведь он, может быть, такой же Симеон Вырин, только у него другая фамилия, Горшков. — Дело-то оно общее, и над вами и надо мной может случиться. И граф, что на Невском или на набережной живет, и он будет то же самое, так только казаться будет другим, потому что у них всё по своему, по высшему тону, но и он будет то же самое, всё может случиться...»

Такое прочтение повести Пушкина, как видно из последних слов Девушкина, легко ведет к потере социальной остроты ситуации. И это уже не только отношение Девушкина, но и Достоевского. Для Пушкина же, сделавшего именно гусара Минского виновником беды «сущего мученика четырнадцатого класса», эта социальная сторона была крайне существенна. Гоголь еще более усилит ее в «Шинели».

Но Гоголь и Достоевский вместе с тем одинаково оставили без внимания столь важную сторону в облике Вырина, как неоправданность его горя действительной участью Дуни, вовсе не ставшей несчастной после ухода от отца. Здесь Пушкин обнаружил постоянно свойственную ему свободу от традиционной нарочитости. Характер пушкинской трактовки «маленького человека» по-настоящему нашел себе продолжение лишь в творчестве революционных демократов (Чернышевский, Некрасов).

Своеобразное воспроизведение пушкинского образа «маленького человека» мы находим и в Максиме Максимыче. Его связь с пушкинскими героями не ограничивается близостью только к «маленьким людям». В трактовке Максима Максимыча можно почувствовать отголоски образов и Гринева, и Белкина. Но все же Максим Максимыч, как и «маленькие люди» Пушкина, — прежде всего социально незначительный и вместе с тем глубоко человечный характер. Вслед за Пушкиным (Вырин), утверждая моральные преимущества «маленького человека», Лермонтов не ставит его в центр своего внимания именно потому, что Максим Максимыч лишен неудовлетворенности, протестующего начала, напряженных исканий, той силы страсти, какие так ярко представлены у Печорина. Лермонтова прежде всего привлекала могучая сила человека, не находящая себе применения, трагически обреченная на бесплодие, но сама по себе столь значительная. Только революционно-демократическая литература сумела открыть в жизни единство высоких моральных качеств и большой внутренней силы и дала это единство в героях романа «Что делать?», в лирических образах некрасовских стихотворений. Впрочем, в этом направлении шел уже Пушкин в своей прозе, например, в образах кузнеца Архипа и Пугачева.

Неоднократно отмечалась и роль «Пиковой дамы» в ее значении для дальнейшей литературы, в особенности для творчества Достоевского. Достоевский сам оставил свидетельства своего восторженного отношения именно к этому произведению Пушкина: «Пушкинский Германн из «Пиковой дамы» — колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода» («Подросток»). «Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны почти поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую даму» — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е. прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром. Вот

это искусство!» (Письмо к Ю. Абаза от 15/VI 1880 г.). М. А. Поливанова в записи своего визита к Достоевскому на другой день после того, как им была произнесена его нашумевшая речь о Пушкине, отметила и высказывания Достоевского о «Пиковой даме». «Мы пигмеи перед Пушкиным, нет уж между нами такого гения! — восклицал он, — что за красота, что за сила в его фантазии! Недавно перечитал я его «Пиковую даму». Вот фантазия! Мне самому хочется написать фантастический рассказ. У меня образы готовы... Тонким анализом проследил он все движения души Германна, все его мучения, все его надежды и, наконец, страшное, внезапное поражение, как будто он сам был тот Германн».[1] Таким образом, даже в конце своего творчества Достоевский горячо интересовался проблемой Германна, как известно, воспроизведенной им вслед за Пушкиным еще в «Преступлении и наказании».

Скромный представитель городского общества, порождение мрачного Петербурга, полный сознания своих ограниченных жизненных возможностей, но тем более честолюбивый, замкнутый и скрытный, одержимый страстным желанием вырваться из ничтожества, избирающий для этого фантастический путь обогащения, — таким является Германн, приходящий к безумию в итоге своей попытки сразу покончить с обреченностью на прозябание. Нечто наполеоновское отмечает Пушкин в образе Германна: он «сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона». Раскольников — тот же Германн, то же дитя Петербурга, с теми же страстями. Достоевский, как и Пушкин, сближает Раскольникова с Наполеоном: «Я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил» — говорит Раскольников.

Но еще более выросший ко времени Достоевского русский город усилил остроту проблемы, поставленной Пушкиным. Раскольников обосновывает свою попытку вырваться из лап жалкой жизни бедняка целой социологической концепцией, доводит свою решимость до прямого убийства, придав всему своему поведению прежде всего значение проверки своей теории. Как и в отношении к «Станционному смотрителю», Достоевский дал гораздо более сложную и напряженную психологическую трактовку исходно близкой ситуации и родственному характеру. И затем, в соответствии со своими взглядами, Достоевский привел Раскольникова не к безумию, а к смирению, обнаружив идейную слабость своей тенденциозной установки по сравнению с гораздо более реалистическим, хотя и менее сложным, освещением этой проблемы Пушкиным.

Троекуров — один из немногих пушкинских прозаических образов, получивших в близкой по времени критике очень высокую оценку. «Старинный быт русского дворянства в лице Троекурова изображен с ужасающей верностью», — писал Белинский. Обратил внимание на огромную типизирующую силу Троекурова и Тургенев: «Пушкин одним созданием лица Троекурова в «Дубровском» показал, какие в нем были эпические силы».[2]

В самом деле, образ жестокого крепостника до Троекурова мы находим, за вычетом Радищева, лишь в сатирической литературе, рассматривавшей его главным образом с моральной точки зрения (Новиков, Фонвизин, Крылов и др.). Новым в трактовке образа крепостника у Пушкина является его реалистическое раскрытие и социальное понимание. Троекуров в своем отношении к крестьянам и к бедным помещикам дан как представитель нового слоя дворян-выскочек. Это понимание Троекурова, находясь в полном соответствии с общей пушкинской оценкой внутридворянских отношений, не соответствовало реальному положению вещей. Но примечателен самый факт социального подхода в освещении

[1] «Голос минувшего», 1923, III.
[2] Письмо к П. В. Анненкову от 12/V 1853 г.

деспотизма крепостника. Существенно и другое. Жестокое самодурство Троекурова связывается Пушкиным с отчужденностью его от крестьян, с безответственным отношением его к собственным помещичьим обязанностям. Именно так будет разрабатываться эта одна из типичнейших фигур тогдашней русской жизни дальнейшей литературой. Вспомним Пеночкина и близких ему других крепостников Тургенева. Социальный аспект станет основным в трактовке аналогичных образов у Некрасова, Щедрина. Разумеется, образ крепостника-самодура обогатится у Тургенева, Некрасова и других своими отличительными особенностями (английским внешним лоском у Тургенева, например), но основное окажется воспроизведенным: образ деспотического крепостника, социально раскрытый в его типичности, общественной изолированности и обреченности.

Прослеживая развитие нашей литературы в отношении выдвигавшихся ею характеров, мы можем констатировать и вторую группу образов пушкинской прозы, с которыми последующая литература оказалась связанной. Если мы до сих пор имели в виду *воспроизведенные* позднейшей литературой образы Пушкина, то вторую группу составляют образы пушкинской прозы, *продолженные* позднее и данные по-новому в связи с новыми обстоятельствами общественного развития.

Противопоставляя Троекурову Владимира Дубровского, Пушкин выдвигает в его лице сохранившего чувство человеческого достоинства дворянина, экономически, а главное морально понесшего серьезный урон со стороны деспота-крепостника. Дубровский борется за свои личные права и честь, причем союзников в этой своей борьбе он находит в народе. Связь Дубровского с восставшим крестьянством носит временный характер и преследует лишь частную цель — борьбу с Троекуровым. Никакого общего принципиального единства интересов сохранившего себя в своем достоинстве протестанта-дворянина с народом и его социальным движением нет. Это пока еще всего только попутчик. Но этот временный союз — не случайность. Вспомним почти одновременную постановку того же вопроса и в той же плоскости Лермонтовым в его «Вадиме». В тридцатые годы, в первый, дворянский период революционного движения в России, лучшие люди эпохи, восставшие против крепостничества, против деспотизма, были «страшно далеки от народа». Но как только Пушкин поставил себе задачу показать дворянина в его борьбе против деспота-крепостника в действии, он сблизил его с народным движением, не придавая этому, разумеется, исторически неизбежного значения, быть может даже, наоборот, имея в виду предотвратить возможность такого исторического пути. Что это последнее предположение имеет некоторые основания, говорит нам фигура Швабрина. В «Капитанской дочке» переход дворянина на сторону восставшего народа мотивируется уже морально низменными побуждениями. Впрочем, здесь не может быть оставлен без внимания первоначальный план «Капитанской дочки», где Шванвич еще соединяет в себе будущего Швабрина с будущим Гриневым, в первоначальном плане отсутствующим. В соответствии с этим переход его на сторону Пугачева должен был, очевидно, иметь иную мотивировку. Несомненно одно: проблема сближения не принимающего троекуровского уклада жизни дворянина с революционным народным движением стояла перед Пушкиным очень остро. Это сближение еще не было осознанным исторически и не было приемлемым политически, но вместе с тем это было гениальное предвидение неизбежного будущего. И Герцен в «Былом и думах», и Огарев в лирическом образе своих стихотворений, а затем Некрасов, Слепцов, Чернышевский художественно открыли дальнейшее развитие того же героя, пришедшего уже к признанию принципиального единства своих задач и целей с задачами и целями революционного крестьянства.

Очень показательно, что не только лермонтовский Вадим, но и Дубровский, созданный Пушкиным в годы расцвета его реалистического письма, носит на себе явный отпечаток мелодраматизма и романтизма. В этом нашла свое методологическое выражение та же историческая неотчетливость, с какой Пушкин дал Дубровского в мотивах его связи с крестьянами. И только беспощадный психологический реализм Огарева, только последовательно проведенная социальная точка зрения Некрасова и Чернышевского, ставшие возможными в постановке данной проблемы в 40—50-х годах, в демократический период нашего революционного движения, приведут этих писателей к новому решению проблемы. Мы можем здесь констатировать две исторических стадии в разрешении одного и того же вопроса, вопроса общественного поведения дворянина-человека в условиях крепостничества и деспотизма, вопроса, намеченного в своей постановке исторически правильно, хотя и непоследовательно именно Пушкиным.

Для Пушкина, при свойственных ему общественных воззрениях, во многом предопределенных, конечно, временем и средой, социально ему родственной, разрешение этого вопроса намечалось скорее в другой форме. Это решение тоже не было последовательным. Гений Пушкина разрывал рамки дворянской идеологии. Но дворянские иллюзии все же были еще живы. Владимир («Роман в письмах») и Гринев дают иной жизненный путь честного дворянина, сохраняющего в полной мере человеческое достоинство. Путь Владимира — это тот же путь, по которому пойдут затем Нехлюдов («Утро помещика»), Левин, а также Лежнев, Николай Кирсанов и другие. Владимир пишет к другу в Петербург: «Выйду в отставку, женюсь и уеду в свою Саратовскую деревню. Звание помещика есть та же служба. Заниматься тремя тысячами душ, коих всё благосостояние зависит совершенно от нас, важнее, чем командовать взводом или переписывать дипломатические депеши... Небрежение, в котором оставляем мы наших крестьян, непростительно. Чем более имеем мы над ними прав, тем более имеем и обязанностей в их отношении. Мы оставляем их на произвол плута приказчика, который их притесняет, а нас обкрадывает». Нехлюдов через двадцать три года в письме к тетке повторяет: «Не моя ли священная и прямая обязанность заботиться о счастьи этих семисот человек, за которых я должен буду отвечать богу? Не грех ли покидать их на произвол грубых старост и управляющих из-за наслаждения или честолюбия? И зачем искать в другой сфере случаев быть полезным и делать добро, когда мне открывается такая благодарная, блестящая и ближайшая обязанность?» Как видим, исходные ситуации сходны, несмотря на то, что Толстой в это время не мог знать «Романа в письмах», опубликованного через год после появления в 1856 г. «Утра помещика», написанного в 1852 г. То же самое находим в соответствующих рассуждениях Левина или Лежнева, близких к мыслям Владимира.

Тожественен и характер деятельности, которую избирают в деревне Владимир, Нехлюдов, Левин, Лежнев и многие другие. Возвратясь в деревню или живя в ней постоянно, они не сливаются со старожилами, не уходят в бескультурное помещичье прозябание. В том же письме Владимир пишет: «Всё это надумал я, живучи в чужой деревне, глядя на управление мелкопоместных дворян. Эти господа не служат и сами занимаются управлением своих деревушек; но, признаюсь, дай бог им промотаться, как нашему брату. Какая дикость! Для них не прошли еще времена Фонвизина. — Между ими процветают Простаковы и Скотинины». В противоположность подобным Простаковым и Скотининым названные персонажи Пушкина, Тургенева, Толстого поступают в полном соответствии с своим пониманием задач и обязанностей

помещика. Честные, принципиальные дворяне, они строят свою жизнь на основе уважения к собственному достоинству и одновременно на искреннем расположении к крестьянам.

Но итог так понятой жизни героев Пушкина, Толстого и Тургенева, как известно, совершенно разный. Легко предположить удачу начинания Владимира: зная взгляды и настроения Пушкина в 30-е годы и основываясь на «Капитанской дочке», можно судить об этом безошибочно. Гринев, в начале повести оправдывающий замечание Белинского — «ничтожный, бесцветный характер», вырастает в дальнейшем в сильного волей, мужественного человека, морально побеждающего даже носителей «бунта бессмысленного и беспощадного» своей смелостью и, главное, человечностью (знаменитый полушубок, история с Машей). Это — несомненно, как бы наши критики последних лет в своем справедливо любовном внимании к образу Пугачева ни старались превратить Гринева в двойника Митрофанушки. Но вместе с тем в трактовке образа Гринева, как и Владимира, Пушкин остается во власти дворянской утопии о мирном сотрудничестве помещиков и крестьян.

Тургенев, несмотря на двадцатилетие, отделяющее его первые романы от пушкинской повести, останется на почве пушкинских представлений. Однако это не сближает, а, наоборот, отдаляет тургеневских Лежнева и Николая Кирсанова от Владимира и Гринева. То, что в 30-е годы было исторически необходимым исканием, в 50-е явилось лишь утверждением позиций постепеновца. И затем у Пушкина рядом с Гриневым дан Пугачев, в соотношении с которым только и раскрывается подлинный облик Гринева; общий смысл повести тем самым далеко перерастает пределы дворянских взглядов. Тургенев же в этом отношении в гораздо большей мере, чем Пушкин, хотя тоже не всецело, остался под влиянием узко-классовых представлений дворянства.

Неизмеримо смелее, решительнее, в соответствии с реальным ходом общественных отношений, разрешил ту же проблему через героев своих произведений Толстой. Родственная Пушкину глубина проникновения в действительность позволила Толстому уже в 50-е, а затем и в 70-е годы привести своих героев, начавших с того же, что определяет поведение Владимира и Гринева, к прямо противоположному финалу. «Срывая все и всяческие маски» (Ленин), Толстой вынужден был показать утопичность первоначальных установок Нехлюдова и Левина. Ставка на мирное сотрудничество помещиков и крестьян на основе гуманного отношения первых ко вторым противоречила социальной основе отношений этих классов и в ходе исторического развития оказалась битой. Так Толстой продолжил Пушкина, на первый взгляд противопоставив ему свое решение проблемы, по существу же лишь исторически развив Пушкина.

В самом деле, распределив в окончательном тексте «Капитанской дочки» добро и зло между Гриневым и Швабриным, Пушкин придал большое значение образу Пугачева. «Капитанскую дочку» Пушкин писал, как известно, начиная с 1833 г., когда был набросан первоначальный план. В течение всех этих лет, до конца его литературной деятельности, образ «бунтовщика» из народа неизменно продолжал интересовать Пушкина. В 1834 г. была напечатана повесть «Кирджали», героем которой Пушкин интересовался еще и раньше, со времени своего увлечения движением этеристов. В его трактовке Кирджали и Емельяна Пугачева много общего. Гордый, спокойный, умный, смелый, решительный, ловкий и вместе с тем по-своему человечный Кирджали напоминает этими чертами своего облика подобные же стороны характера Пугачева, безусловно умного, смелого и человечного. Оба они — люди необычного масштаба, люди яркого таланта. Пугачев по сравнению с Гриневым — несомненно гораздо более значительная личность. Это хорошо доказано нашей критикой

последних лет. Пушкин явно любуется и Кирджали и Пугачевым. Пушкин видит в этих людях народных героев, ту силу, тот размах и ту человечность, которые при всех «разбойничьих» их действиях всячески влекут к ним. И это несмотря на политически никак не приемлемый для Пушкина «бунт бессмысленный и беспощадный», который именно Пугачевым возглавляется. При всем положительном для Пушкина значении Гринева поэтические симпатии его явно на стороне Пугачева. В этом сказывается гениальное проникновение в реальные соотношения дворянства и народа, в их человеческое и социальное значение.

Позднейшая литература — Некрасов, Щедрин, — отнюдь не воспроизводя пушкинского Кирджали и Пугачева, продолжает, однако, эти образы Пушкина, дав их по-новому. Крестьяне-«бунтовщики» из «Кому на Руси жить хорошо» будут освобождены от несколько романтического любования ими, они будут последовательно-реалистически раскрыты в мотивах их «бунта», они окажутся не исключительными натурами, а обыкновенными, хотя и сильными, людьми и получат уже не только поэтическое, но и политическое признание и утверждение. Началом такого адэкватного жизни отражения в литературе образов «бунтовщиков» из народа, образов революционного крестьянства наша литература обязана прозе Пушкина.

Как видим, образы Дубровского, Владимира (из «Романа в письмах»), Гринева, Кирджали, Пугачева были *продолжены* в дальнейшем ходе нашей литературы и трансформированы на основе и в соответствии с развитием жизни страны.

Упомянем теперь прозаические наброски и замыслы Пушкина, нашедшие впервые свое реальное *осуществление* в развитии нашей послепушкинской литературы.

Как и в изложенном уже, не будем стремиться к сколько-нибудь исчерпывающей полноте; ограничим себя только наиболее существенным.

Рассматривая отношение набросков и замыслов Пушкина к последующей нашей литературе, надо быть особенно осторожным, так как здесь крайне легко увлечься фантастическими построениями, встречающимися в нашей критике не только по отношению к отрывкам.[1]

В литературе обращалось уже внимание на «Историю села Горюхина». Это произведение всем характером своим является предвосхищением «Истории одного города». Но только пушкинский отрывок перерастает у Щедрина в широкую социальную и политическую сатиру необычайно большой емкости. Предвосхищая тенденции развития нашей литературы на много десятилетий вперед, Пушкин остро сатирически рисует ничтожность дворянства. Одновременно с окончанием «Евгения Онегина» Пушкин пишет прозаические наброски со светской тематикой — «Гости съезжались на дачу...» и «На углу маленькой площади». Здесь должен был выступить «проклятый аристократический круг», с его «холодностью», «дикостью и безнравственностью», — аристократический круг, представленный «наглой дурой» Фуфлыгиной, «известной скотиной» и «мерзавцем» князем Григорием, его женой, дочерью «какого-то целовальника», и им подобными. При этом в отличие от «Евгения Онегина» и в соответствии с «Дубровским» светское аристократическое общество раскрывается теперь в социальной трактовке, исходя из того же представления о русской аристократии, которого так настойчиво придерживался Пушкин.

Этому ничтожному аристократическому обществу противопоставлена Зинаида с присущими ей сильными страстями и чувством независимости,

[1] См., например, статью Б. Вальбе «Повести Белкина» («Литературная Учеба», 1934, VI), нашедшего в «Повестях Белкина» всю галлерею «Мертвых душ» Гоголя!

позволяющим ей «явно презирать» «ненавистные условия» светского общества. Сила личности Зинаиды выражается в прямоте и откровенности, с какой она держится и в свете, и с мужем, и с Минским-Володским. Ее подлинная смелая любовь предопределяет в условиях светской среды ее трагическую участь. Пушкин, таким образом, имел в виду характер и ситуацию, подхваченные и осуществленные впоследствии в «Анне Карениной». Н. К. Гудзий в статье «Как начал Л. Толстой «Анну Каренину»[1] приводит ряд текстуальных сближений между отрывками Пушкина и романом Толстого. Портрет Анны и Зинаиды, отдельные частные эпизоды почти совпадают. Известно также, что Толстой сделал первые наброски своего романа в тот же день, когда ему случайно попался первый из названных отрывков Пушкина, вызвавший восторженный его отзыв. Таким образом, здесь несомненна связь этих произведений также и непосредственно творческая. Но гораздо значительнее историческая преемственность между замыслом Пушкина и романом Толстого. Пушкин предуказал характер обрисовки светского общества и конкретные формы конфликтов с ним настоящих людей, с такой последовательностью и глубиной разработанные в литературе последующими писателями, освободившимися от социологической концепции Пушкина. Самая резкость обрисовки аристократического общества пролагала путь сатирической манере Щедрина. Между прочим следует отметить, что эти отрывки Пушкина решительно отличаются от «Бала» Баратынского, сближавшегося с ними в нашей литературе (Якубович), отличаются широким социальным аспектом, которого совершенно лишена поэма Баратынского.

Среди пушкинских отрывков, посвященных современному быту, необходимо указать еще на один, также предвосхитивший нашу дальнейшую литературу. В 30-х годах Пушкин начал повесть «Мария Шонинг», опубликованную в дошедшей части только после его смерти в 1837 г. Пушкин и в завершенных своих произведениях обнаружил тяготение к миру социально маленьких людей, значительных, однако, живым сознанием и чувством. Но в замыслах Пушкина намечались в этом направлении гораздо более сильные и резкие тенденции. Судя по материалам повести, источник которой недавно обнаружен Д. Якубовичем,[2] внимание Пушкина привлекла жизнь нищей рабочей семьи, приведшей девушку к мысли о проституции, причем раскрытие этой темы намечалось в духе глубокого человеколюбия, столь свойственного Пушкину, и на основе социальных противоречий, ярко сказавшихся на истории Шонинг. Это была та форма обостренного внимания к социальной проблематике, которая получила позднее такое широкое развитие. Произведения, в таком же социальном и гуманистическом плане трактовавшие тему проституции, мы найдем у Лермонтова, найдем их у Огарева, Некрасова и других революционных демократов, у которых эта тема займет особенно значительное место, у Достоевского. Пушкин в своих замыслах впервые наметил ее в нашей литературе, хотя сюжет его повести был взят из западноевропейской действительности.

Пушкинские прозаические отрывки свидетельствуют о живом интересе Пушкина и к историческим темам. Насколько можно судить по наброскам, литературный пафос этого интереса Пушкина лежал в необходимости противопоставить официозной исторической беллетристике, с ее казенным благодушием и сусальностью, подлинное историческое и народное понимание прошлого. Так возник замысел «Рославлева». В этом романе Пушкин обрисовывает светское общество в его отношении к войне 1812 г. в тех же тонах, как это потом будет осуществлено в «Войне и мире», —

[1] «Красная Новь», 1935, XI.
[2] «Звенья», 1934, III—IV.

тот же «патриотизм» в «грозных выходках противу Кузнецкого моста» и ту же решительность в переходе от лафита к кислым щам, которым противопоставлен подлинный патриотизм Полины, основанный на любви и уважении к русскому народу.

Основные тенденции пушкинских прозаических отрывков — острое неприятие пошлости и глупости дворянской обывательщины, резкая вражда к холодной пустоте и дикости светского общества, тяготение к демократическим кругам в их социально трагической участи, противопоставление обывателям и свету сильных и независимых людей — сказались и в трактовке образа Полины, являющейся первым в нашей литературе образом женщины, целиком ушедшей из узкого бытового круга к широким общественным, политическим интересам. «Нет сомнения, что русские женщины лучше образованы, более читают, более мыслят, нежели мужчины, занятые бог знает чем» («Рославлев»). Так данный женский образ получил свое осуществление в романах Тургенева, в повести Герцена, в «Что делать?» Чернышевского, раскрывших задуманный уже Пушкиным образ устремленных к новым формам жизни передовых русских женщин.

Мы рассмотрели три группы образов пушкинской прозы в их значении для истории литературы. Все они явились исходными для дальнейшей литературы, хотя природа связи с ними последующей литературы и различна. Эти образы и проблемы, в связи с ними намеченные, охватывают все важнейшее в прозе Пушкина.

Там, где Пушкин выдвинул образы, в значительной мере отразившие преходящий дух времени (Дубровский, Гринев), он дал возможность последующей литературе преодолеть себя, своим творчеством отметив лишь этап в развитии нашей литературы, обнаружив тенденции этого развития. Там, где Пушкин проник в самое существо характеров (Вырин, Германн, Троекуров) или впервые наметил в литературе образы, еще только получавшие в жизни широкое социальное значение (Вольская, Шонинг, Полина), он был воспроизведен или осуществлен впоследствии, в одних случаях понеся на ряду с частичным обогащением и существенный урон (Тургенев, Достоевский), в других (Л. Толстой, Некрасов, Щедрин) — получив свое подлинное развитие.

6

Общий дух пушкинской прозы, важнейшая ее проблематика, целый ряд конкретных образов действенно сказались на всей дальнейшей русской литературе.

Но в еще большей мере основополагающее значение пушкинской прозы для нашей новой литературы обнаруживается со стороны метода. Именно в этом отношении сильнее всего выступает роль Пушкина-прозаика в предопределении путей дальнейшего развития русской литературы.

Рассматривая судьбу человека во взаимоотношениях общественных групп, остро ощущая противоречие интересов личности и господствующих слоев, выдвигая проблемы народа и личности как важнейшие, Пушкин в художественном изучении действительности стремился прежде всего к уяснению объективного смысла этих общественных взаимоотношений и судьбы человека на их основе. В заметке о драме 1830 г. — как раз года решительного перехода своего к прозе, — Пушкин утверждает, что «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» существенны прежде всего. Реализм явился методом, закономерно предопределенным в творчестве Пушкина его мировоззрением, сказавшимся и на всей его прозе.

Понимая судьбу человека как результат взаимоотношений общественных групп, Пушкин раскрывает внутренний мир человека преимущественно в многообразии его отношений к жизни, к разным ее сторонам. Раскрывая «истину страстей и правдоподобие чувствований», Пушкин впервые в русской литературе создал подлинные характеры.

До Пушкина наша литература, строго говоря, не знала характеров. Классицизм, сентиментализм, как правило, давали в своих персонажах представление о должном. Нравоописательная беллетристика точно так же предлагала в своих персонажах олицетворение тех или иных моральных качеств, рисовала лишь маски всех этих Негодяевых, Ножовых, Скупаловых и т. п. Характер намечается в нашей литературе в лирике Жуковского и уж несомненно в южных поэмах Пушкина. Но это были романтические характеры, отличавшиеся субъективизмом и одноплановостью. Проза 30-х годов в лице столь популярного тогда Марлинского продолжала разработку так же построенных романтических персонажей. Но Пушкин еще в середине 20-х годов противопоставил этим романтическим, субъективным и однолинейным образам характеры, понятые многосторонне и данные реалистически во всей сложности их и противоречивости. В противовес односторонним героям Байрона и собственных романтических поэм Пушкин дал Бориса Годунова, Онегина и пр. В прозе Пушкин продолжал разрабатывать те же разносторонние характеры (например, Пугачев и др.). В заметке 1834 г. Пушкин настаивал на этой многосторонности и в теоретической форме: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их многосторонние и разнообразные характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен». Этот шекспиризм характерологии Пушкина вошел прочным достоянием в нашу классическую литературу. За естественным и понятным вычетом романтических образов Лермонтова и сатирических персонажей Гоголя и Салтыкова-Щедрина, все главнейшие герои русской классической литературы даны именно в той же шекспировско-пушкинской разносторонности и с наибольшим размахом у Толстого и Горького.

Раскрывая действительность во взаимоотношениях общественных групп, Пушкин, естественно, дает и необычайное по тому времени в русской литературе многообразие характеров. Достаточно вспомнить Гринева, Швабрина, Мироновых, Савельича, Пугачева как героев одного произведения.

Исторические и социальные процессы — и это одна из важнейших особенностей пушкинского реализма его прозаической стадии — Пушкин дает не через великих мира сего, а прежде всего характеристикой обыденных людей. Именно в этом сказалось воздействие на Пушкина Вальтера Скотта, дополнившее собой его шекспиризм. Это своеобразие реалистического отражения жизни станет после Пушкина, в частности вслед за его исторической повестью, законом подлинно художественной исторической беллетристики и окажется исходным на русской почве моментом для «Войны и мира».

Рассматривая судьбу человека как определяемую общественными взаимоотношениями, раскрывая в силу этого характер в обстоятельствах, его сложивших, обнаруживая многостороннесть отношений человека к миру, сложность его сознания, рисуя жизнь в ее многогранности, в многообразии характеров, Пушкин в своей прозе неизменно стремится к установлению внутренней логики жизненных отношений, совершенно отказываясь от навязывания отражаемой жизни своих предвзятых представлений, отбрасывая всякий дидактизм, неизбежный у классицистов, да и в сентимен-

тельной прозе Карамзина. Отсюда до настоящего времени не прекращающиеся споры о том, положительный ли герой Гринев или отрицательный, утверждает ли Пушкин Пугачева или отрицает его. Отсюда многосмысленность повестей Пушкина, до сих пор вызывающих разного рода исключающие друг друга толкования. Разумеется, это не значит, что точка зрения автора отсутствует в произведениях Пушкина, но она дана в сложной логике характеров, а не в самоочевидных дидактических выводах.

В той же связи находится и отказ Пушкина в большинстве его прозаических произведений от авторского вмешательства в судьбы героев, от непосредственной авторской их оценки, так распространенной в романтической литературе, столь значительной в «Евгении Онегине» и еще сохранившейся в самом начале «прозаического периода» пушкинского творчества — в «Повестях Белкина».

По тому же пути открытия логики жизни пошла вслед за пушкинской прозой вся наша классическая литература. Идя именно по этому, в русских условиях пушкинскому, пути она оказывалась наиболее сильной. В этом отношении близки друг другу Толстой и Некрасов, Чехов и Горький. И как раз там, где наши писатели отходили от этой пушкинской традиции, они неизбежно обедняли свое творчество. Вспомним Достоевского в тенденциозном конце судьбы Раскольникова, в «Бесах» и т. п.

Главная форма раскрытия характера у Пушкина — действие, события, соотношение персонажей, намечающие развитие их судеб. Особенно показательна в этом отношении «Пиковая дама» — повесть, обнаруживающая характерологические особенности Пушкина в наиболее обнаженном виде. Портрет, пейзаж, интерьер играют у Пушкина всегда подчиненную событиям, действию роль, они даются скупо и неразвернуто, распространенный монолог отсутствует.

Действенность пушкинского реализма в указанном сейчас смысле не была воспринята нашей классической литературой. И не потому, что Пушкин использовал здесь художественно-ложный путь; наоборот, для временно́го искусства, каким является литература, действенное раскрытие характера как раз наиболее эстетически выразительно. Но общественные условия русского XIX в. определили развитие характерологии главным образом в направлении усиления психологизма. Для свободной от гипертрофии психологизма социалистической литературы действенность характерологии пушкинской прозы остается еще не осуществленной и вместе с тем весьма актуальной традицией.

Указанные особенности пушкинского реализма позволяют характеризовать его как предельно объективный реализм, как метод подлинно реалистический.

7

Объективизм пушкинского реализма, вызванный упомянутыми раньше общими предпосылками его мировоззрения, привел Пушкина и к решительному изменению формы его творчества. Пушкин, как известно, уже в третьей главе «Евгения Онегина» (1824 г.) предвидел необходимость перехода к прозе, и именно в связи с идейно-тематическими заданиями, намечавшимися уже тогда. Проблематика, выдвинутая Пушкиным, объективно реалистическое ее разрешение, естественно, требовали прозаической формы. Пушкин нашел здесь поддержку в европейской прозе (Вальтер Скотт). Его стимулировало и намечавшееся именно в этом направлении движение отечественной литературы. Но несомненна основополагающая роль именно Пушкина в деле становления русской прозы, как бесспорно и торжество прозы во всей нашей дальнейшей литературе.

Однако решающим для истории нашей литературы оказался не только самый факт утверждения Пушкиным прозы, но и характер пушкинской прозаической манеры, ее стилеобразующие принципы, ее фактура.

В пушкинское время русская проза была крайне бедна и незначительна. Карамзин, нравоописательная беллетристика, позднее Марлинский — этим в сущности исчерпывается наша прозаическая литература того времени. Отличительная особенность этой прозы — в ее тонко изысканной витийственности и, во всяком случае, искусственности. Пушкин резко отрицательно относится к этой «детской прозе», никак не приемля ее дешевой разукрашенности. Еще в 1822 г. в так называемом «Рассуждении о прозе» он издевался над этой ее ходульностью и писал: «Должно бы сказать: рано поутру, а они пишут «едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба...» Читаю отчет какого-нибудь любителя театра: «сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Аполлоном». Боже мой! Да поставь: эта молодая и хорошая актриса...» Понимая жизнь как взаимоотношение общественных сил, подходя к художественно изучаемой действительности в целях раскрытия ее внутренней логики, стремясь к предельной объективности своего письма, Пушкин в художественном прозаическом творчестве решительно противопоставил современной ему прозе, туманным флером иносказаний прикрывавшей изображаемые явления, «точность и краткость» непосредственного называния предмета.

Отмеченная действенность реалистической прозы Пушкина достигалась и языковыми средствами — тяготением к простому краткому предложению, почти лишенному метафор, с подчеркиванием центральной роли глагола. «Точность и краткость», простота, строгость пушкинского прозаического языка вызвали, как известно, ожесточенное сопротивление критики. «Фарсы, затянутые в корсет простоты безо всякого милосердия», — писал о «Повестях Белкина» Н. Полевой. Между тем это качество пушкинской прозы было лишь и в языковой манере последовательно проведенным объективным реализмом. Быть может, полемические задачи борьбы с «поэтической» прозой Карамзина и Марлинского заставили Пушкина быть несколько ригористичным в осуществлении этих «точности и краткости». Но громадное эстетическое значение плодотворнейшего переворота, осуществленного Пушкиным в этой области, несомненно и доказывается как соответствием прозаической манеры Пушкина всей системе его реализма, так и восприятием этой фактуры пушкинской прозы дальнейшей нашей реалистической литературой.

Здесь мы сталкиваемся с очень любопытным явлением. Стилистическая манера пушкинской прозы в ее чистом виде почти не нашла своего воспроизведения. Своеобразие дарования каждого из крупнейших наших классиков, к тому же складывавшихся в иное время и в иных обстоятельствах, а также полемическая резкость новаторства Пушкина не предоставили этой возможности. В основном наша новая литература, по сравнению с ее родоначальником, пошла в направлении усиления заложенного уже Пушкиным психологического раскрытия образа и, с другой стороны, по пути обострения его социальной направленности. Это привело к осложнению и языковой манеры как в интенсивном, так и в экстенсивном направлениях, т. е. как в обогащении изобразительными средствами и в осложнении синтаксиса, так и в расширении лексики. Но вместе с тем в основе языковых систем позднейших наших классиков остается неизменной, как их языковая фактура, утвержденная Пушкиным точность называния предмета, противоположная метафоричности и условности допушкинской прозы. Пушкин и в стилистической стороне своей прозы был не закостеневшим метром эпигонов, а подлинным родоначальником великой русской литературы.

8

Ближайшие младшие современники Пушкина, Гоголь и Лермонтов, начали свое творчество с романтических произведений. Но с ростом своих дарований оба они, в значительной мере с опорой на Пушкина, пришли к реализму, восприняв, в частности, и основную особенность стилистической манеры пушкинской прозы. Разумеется, Гоголь и Лермонтов сохранили на протяжении всей своей литературной деятельности яркую самобытность. Значительность своеобразия Гоголя обусловила даже популярность в критике противопоставления его Пушкину, рассмотрение их как антиподов. В интересующей нас сейчас стороне гоголевского творчества такое противопоставление в самом деле может показаться основательным. Что общего между точностью, краткостью, простотой и действенностью пушкинского слога и красочностью, характерностью, эмоциональной резкостью языка Гоголя?

И однако пушкинская языковая фактура лежит в основе стилистической манеры Гоголя.

Гоголь начинает первую повесть своего первого сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки» — «Сорочинскую ярмарку» — с типично романтического пейзажа:

«Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно-жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное, и голубой, неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих! На небе ни облака; в поле ни речи. Все как будто умерло; вверху только, в небесной глубине, дрожит жаворонок, и серебряные песни летят по воздушным ступеням на влюбленную землю, да изредка крик чайки или звонкий голос перепела отдается в степи. Лениво и бездумно, будто гуляющие без цели, стоят подоблачные дубы, и ослепительные удары солнечных лучей зажигают целые живописные массы листьев, накидывая на другие темную, как ночь, тень, по которой только при сильном ветре прыщет золото. Изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых сыплются над пестрыми огородами, осеняемыми статными подсолнечниками. Серые скирды сена и золотые снопы хлеба станом располагаются в поле и кочуют по его неизмеримости. Нагнувшиеся от тяжести плодов широкие ветви черешен, слив, яблонь, груш; небо, его чистое зеркало — река в зеленых, гордо поднятых рамах... как полно сладострастия и неги малороссийское лето».

Здесь все подчинено стремлению передать субъективное впечатление от природы, подвести всю картину к начальной установке: «как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии», и к итоговому заключению: «как полно сладострастия и неги малороссийское лето». Именно одно это настроение, чувство неги и сладострастия, определяет все описание и подчиняет его себе. Достигается это обилием изобразительных средств и прежде всего субъективными, очеловеченными сравнениями, метафорами и олицетворениями: «*томительно-жаркие*» часы полдня, небо — «океан, сладострастным куполом *нагнувшийся* над землей, кажется *заснул*, весь *потонувши в неге, обнимая и сжимая* прекрасную в воздушных объятиях своих», «серебряные песни» жаворонка «летят по воздушным ступеням на *влюбленную* землю», «*лениво и бездумно*... стоят подоблачные дубы», скирды сена и снопы хлеба «*станом располагаются* в поле и *кочуют* по его неизмеримости», река — в «*гордо* поднятых рамах» и т. п. Указанным заданием определяется и необычная яркость красок — все эти изумруды, топазы, яхонты, золото и пр. Конкретные элементы пейзажа исчезают в этой раскраске, подчиненной настроению.

Такой характер присущ всем пейзажам Гоголя его ранних повестей-

Отпечаток их остается и позже, когда пейзажи вообще встречаются у Гоголя реже. Но вместе с тем в «Мертвых душах» появляется и нечто принципиально новое и именно пушкинское.

Гоголь, как уже отмечалось, чрезвычайно высоко оценивал пушкинскую прозу и как раз в ее наиболее характерных особенностях. Констатируемые Гоголем у Пушкина «чистота и безыскусственность» и входят как органический элемент в поэтику Гоголя, входят как *одно* из ее слагаемых.

Возьмем такой пейзаж из «Мертвых душ»:

«Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! И как чудна она сама, эта дорога! Ясный день, осенние листья, холодный воздух... покрепче в дорожную шинель, шапку на уши, теснее и уютней прижмемся к углу! В последний раз пробежавшая дрожь прохватила члены, и уже сменила ее приятная теплота. Кони мчатся... Как соблазнительно крадется дремота и смежаются очи, и уж сквозь сон слышатся: и «Не белы снеги», и сап лошадей, и шум колес, и уже храпишь, прижавши к углу своего соседа. Проснулся — пять станций убежало назад; луна; неведомый город; церковь со старинными деревянными куполами и чернеющими остроконечиями; темные бревенчатые и белые каменные дома; сияние месяца там и там: будто белые полотняные платки развешались по стенам, по мостовой, по улицам; косяками пересекают их черные, как уголь, тени; подобно сверкающему металлу, блистают вкось озаренные деревянные крыши; и нигде ни души: всё спит. Один-одинешенек, разве где-нибудь в окошке брезжит огонек: мещанин ли городской тачает свою пару сапогов, пекарь ли возится в печурке — что до них? А ночь!.. Небесные силы! какая ночь совершается в вышине! А воздух, а небо, далекое, высокое, там, в недоступной глубине своей, так необъятно, звучно и ясно раскинувшееся! Но дышит свежо в самые очи холодное ночное дыхание и убаюкивает тебя, и вот уже дремлешь и забываешься, и храпишь — и ворочается сердито, почувствовав на себе тяжесть, бедный, притиснутый в углу сосед. Проснулся — и уже опять перед тобой поля и степи; нигде ничего: везде пустырь, всё открыто. Верста с цифрой летит тебе в очи; занимается утро; на побелевшем, холодном небосклоне золотая бледная полоса; свежее и жестче становится ветер: покрепче в теплую шинель!.. Какой славный холод! какой чудный, вновь обнимающий тебя сон! Толчок — и опять проснулся. На вершине неба солнце. «Полегче! легче!» слышится голос; телега спускается с кручи; внизу плотина широкая и широкий ясный пруд, сияющий, как медное дно, перед солнцем; деревня, избы рассыпались на косогоре; как звезда, блестит в стороне крест сельской церкви; болтовня мужиков, и невыносимый аппетит в желудке... Боже! как ты хороша подчас далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала!».

Как уже правильно отмечалось в нашей критической литературе, этот пейзаж принципиально отличается от романтических гоголевских пейзажей, обнаруживая родственность Пушкину, сохраняя вместе с тем известную связь со «старым» Гоголем и одновременно расширив и таким образом развив дальше пушкинское начало. Все эти стороны органически сосуществуют.

Новое, пушкинское, здесь — в конкретности, реалистичности, точности описания. Эту часть легко выделить из целого:

«Ясный день, осенние листья, холодный воздух... Кони мчатся... Пять станцией убежало назад, луна; неведомый город; церковь со старинными деревянными куполами и чернеющими остроконечиями; темные бревенчатые и белые каменные дома; сияние месяца там и там: будто белые

полотняные платки развешались по стенам, по мостовой, по улицам; косяками пересекают их черные, как уголь, тени; подобно сверкающему металлу блистают вкось озаренные деревянные крыши... Опять перед тобой поля и степи; нигде ничего: везде пустырь, все открыто... Занимается утро; на побелевшем холодном небосклоне золотая бледная полоса, свежее и жестче становится ветер... Телега спускается с кручи; внизу плотина широкая и широкий ясный пруд, сияющий, как медное дно, перед солнцем; деревня, избы рассыпались на косогоре; как звезда, блестит в стороне крест сельской церкви...»

В этом извлечении совершенно пушкинская точность и лапидарность, никакого отзвука былого романтического субъективизма и отвлеченности. В самом деле:

«Ямщик поскакал; но все поглядывал на восток. Лошади бежали дружно. Ветер между тем час от часу становился сильнее. Облачко обратилось в белую тучу, которая тяжело подымалась, росла и постепенно облегала небо. Пошел мелкий снег — и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло. «Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран!» («Капитанская дочка»).

Очевидна близость в указанном: в точности, лапидарности, реалистичности. Не все пушкинское воспроизведено: нет у Гоголя столь свойственной Пушкину действенности, напряженности. Но точность в назывании отдельных деталей пейзажа налицо. Вместе с тем в гоголевском пейзаже мы находим элементы, отсутствующие у Пушкина: восторженные лирические возгласы и установку на передачу личного ощущения. Последнее особенно ощутимо:

«Как чудна она сама, эта дорога! Покрепче в дорожную шинель, шапку на уши, теснее и уютней прижмемся к углу! В последний раз пробежавшая дрожь прохватила члены, и уже сменила ее приятная теплота... Как соблазнительно крадется дремота и смежаются очи... Дышит свежо в самые очи холодное ночное дыхание и убаюкивает тебя, и вот уже дремлешь и забываешься, и храпишь — и ворочается сердито, почувствовав на себе тяжесть, бедный, притиснутый в углу сосед... Покрепче в теплую шинель!.. Какой славный холод! Какой чудный, вновь обнимающий тебя сон!..»

Так переданные личные ощущения от восприятия природы уже сами по себе нечто совсем иное, нежели субъективные впечатления, данные в романтическом пейзаже. Там мы видели лишь настроения, вызванные картиной природы и лирически природу окрашивавшие. Здесь реалистически дано воздействие природы на наблюдателя, воздействие, не меняющее воспринимаемую природу. Там весь пейзаж дан, так сказать, изнутри, здесь — в его объективной данности и влиянии. Пейзаж и здесь благодаря указанию на это влияние получает известную субъективную окраску, но, если бы так можно было сказать, субъективность здесь объективная. Эта окраска, идущая все же еще от романтических канонов, получает теперь новое значение также и потому, что она дана в органической слитности с реалистической и объективной основой пейзажа. Гоголь, таким образом, разрывает жанровую замкнутость прозы Пушкина. На основе пушкинской реалистической манеры Гоголь дает в прозе выход личному, субъективному началу, тем самым обнаруживая яркое индивидуальное своеобразие.

Воспроизведение важнейшей стороны пушкинского прозаического стиля (объективной точности, достигающей почти простого перечисления признаков явления) при одновременном ослаблении других (действенности), осложнение ее своими привнесениями (субъективным началом)

дают в итоге новое качество прозы, обнаруживающее, однако, тесную связь с пушкинской основой.

Но главное даже не в том, что внутри гоголевского пейзажа в качестве его основы мы находим точное описание в стиле Пушкина. Самое важное в характере и функции этого описания. В романтическом пейзаже Гоголя все было подчинено стремлению передать субъективное впечатление от природы. Здесь же — в духе пушкинского письма — точное описание, лишенное подчеркнутой целевой направленности, объективное, подчиняет себе ощущения автора, вытекающие из описываемого как его следствие.

Такого рода особенность можно заметить не только в пейзаже, но и в других сторонах гоголевского реалистического творчества.

Художественное своеобразие и сила Гоголя выступают прежде всего в характерологии.

Гоголь начинает свое творчество с типичной для романтика отвлеченной манеры в обрисовке персонажей, в особенности положительных. Вот Параска из «Сорочинской ярмарки»:

«На возу сидела хорошенькая девушка, с круглым личиком, с черными бровями, ровными дугами поднимавшимися над светлыми карими глазами, с беспечно улыбавшимися розовыми губками, с повязанными на голове красными и синими лентами, которые вместе с длинными косами и пучком полевых цветов богатою короною покоились на ее очаровательной головке».

Все признаки портрета отвлеченны, тривиальны, лишены индивидуальной характерности. Все подчинено одному в этом описании облика Параски — желанию передать ее красоту. Ничего индивидуально выразительного и вместе с тем характерного нет в таких чертах Параски, как то, что она «хорошенькая девушка, с круглым личиком, с черными бровями», «с беспечно улыбающимися розовыми губками», с лентами, которые «вместе с длинными косами и пучком полевых цветов богатой короной покоились на ее очаровательной головке». Это все самые общие и обычные признаки женской красоты — и только. Вот еще пример отвлеченной портретной детали у Гоголя: у красавицы-полячки в «Тарасе Бульбе» «чудесные, пронзительно ясные глаза бросали взгляд долгий, как постоянство». Те же единонаправленные отвлеченные портреты находим у Гоголя во втором томе «Мертвых душ». Говоря об Улиньке, Гоголь замечает: «Необыкновенно трудно изобразить ее. Это было что-то живое, как сама жизнь. Она была миловидней, чем красавица; лучше, чем ум; стройней, воздушней классической женщины».

Но уже в отрицательных образах «Вечеров на хуторе близ Диканьки», а затем и «Арабесок» и, в особенности, в произведениях второй половины 30-х годов и в первой части «Мертвых душ» мы находим иную манеру. Ее, по словам Гоголя, отметил в нем сам Пушкин: «После того, когда я ему прочел одно небольшое изображение небольшой сцены, но которая однакож поразила его больше всего, мной прежде читанного, он мне сказал: «Как с этой способностью улавливать человека и несколькими чертами выставлять его вдруг всего, как живого, с этой способностью не приняться за большое сочинение! Это просто грех!» («Авторская исповедь»). И в самом деле, гоголевской характерологии в высшей степени присуща в показе человека эта особенность *«несколькими чертами* выставлять его вдруг всего, как живого», эта необыкновенная точность, в которой Гоголь является прямым продолжателем Пушкина. Вот, например, портрет Манилова:

«На взгляд он был человек видный; черты лица его были не лишены приятности, но в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару; в приемах и оборотах его было что-то заискивающее распо-

ложения и знакомства. Он улыбался заманчиво, был белокур, с голубыми глазами. В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: «Какой приятный и добрый человек!» В следующую затем минуту ничего не скажешь, а в третью скажешь: «Чорт знает, что такое!» и отойдешь подальше; если ж не отойдешь, то почувствуешь скуку смертельную».

Этот портрет по приемам письма разительно отличается от упомянутого выше отвлеченного облика Параски, полячки, Улиньки. Он построен из элементов, какие отмечены были по отношению к реалистическому пейзажу Гоголя. В основе — краткое и точное описание: «он улыбался заманчиво, был белокур, с голубыми глазами». Этот предельно краткий портрет чрезвычайно выразителен, главным образом, благодаря одному лишь слову, определяющему характер улыбки Манилова. Описание обрамлено характеристикой впечатления, какое производил Манилов. В самом начале: «На взгляд он был человек видный; черты лица его были не лишены приятности» и т. д.; в конце: «В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: «Какой приятный и добрый человек!» и т. д. Таким образом, описание поддержано развернутым впечатлением, рассказом об испытанном от встречи с Маниловым ощущении. Обрисовка портрета через передачу впечатления и до Гоголя имела широкое распространение, в частности в романтической литературе. Но наличие, при передаче ощущения, и точного описания сохраняет силу объективности портрета в целом, делает его реалистическим. Еще одним существенным элементом портрета Манилова является конкретное, реалистическое, резкое и неожиданное сравнение, через которое вещественно реально вводится также характеристика впечатления. Самый прием обрисовки портрета через сравнение точно так же традиционен. Он прежде всего свойственен опять-таки романтизму. Но реалистическое сравнение из «низкого ряда» — в русской литературе одна из особенностей Гоголя. Здесь вещественность описания как бы сливается с субъективностью впечатления: «но в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару». В таком сравнении наиболее выразительно дается оценка явления, приговор автора.

Оба эти наращения, осуществленные Гоголем в портрете, если его сравнить с пушкинским портретом — развернутое впечатление и резкое и неожиданное сравнение, — служат у Гоголя средствами сатирической обрисовки, вытекающей из общей его идеологической установки. Гоголь, в отличие от Пушкина, дает сатирический портрет, но дает его на пушкинской стилистической основе.

Еще выразительнее те же качества письма ощутимы в портрете Собакевича. Собакевич дан в точном описании своего внешнего облика: «Фрак на нем был совершенно медвежьего цвета, рукава длинны, панталоны длинны, ступнями ступал он и вкривь, и вкось, и наступал беспрестанно на чужие ноги. Цвет лица имел каленый, горячий, какой бывает на медном пятаке... образ свой Собакевич держал более вниз, чем вверх, шеей не ворочал вовсе и, в силу такого неповорота, редко глядел на того, с которым говорил, но всегда на угол печки или на дверь». Но Гоголь не ограничивается таким, хотя и точным, описанием. Через сравнение он дополняет его обстоятельным рассказом о впечатлении, производимом Собакевичем, которое обрамляет описание. Портрет начинается словами: «Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему на этот раз показался весьма похожим на средней величины медведя...». Портрет заканчивается опять повторяемым началом: «Чичиков еще раз взглянул на него искоса, когда проходили они столовою: медведь! совершенный медведь!» И точно так же, как в портрете Манилова, на ряду с описанием и с рассказом об основном впечатлении (на этот раз данном

через реалистическое сравнение с медведем), на ряду с этими двумя элементами дается и третий: самостоятельное сравнение, вбирающее в себя и описание и основное впечатление: «Известно, что есть много на свете таких лиц, над отделкою которых натура недолго мудрила, не употребляла никаких мелких инструментов, как то: напильников, буравчиков и проч., но просто рубила со всего плеча: хватила топором раз — вышел нос, хватила в другой — вышли губы, большим сверлом ковырнула глаза и не обскобливши пустила в свет, сказавши: «живет!» Такой же самый крепкий и на диво стаченный образ был у Собакевича». Как и в портрете Манилова, впечатление и сравнение служат прежде всего средством выражения сатирической оценки портрета.

Таково строение всех реалистических портретов Гоголя в первой части «Мертвых душ». В гоголевском портрете мы находим следы романтической манеры, правда, преодоленные и трансформированные. И не только в субъективных элементах, присущих портрету. Самое описание дает у Гоголя резко подчеркнутой одну черту героя: слащавость Манилова, неуклюжесть Собакевича и т. п. Романтическая школа с ее однонаправленностью описаний, с ее сочетанием патетики с сатирой была не отвергнута Гоголем-реалистом, а преодолена. Однонаправленность романтического описания трансформировалась у Гоголя в однонаправленность сатирически-реалистическую, причем Гоголь в этой своей эволюции впитал существенную особенность пушкинской манеры. Точность Пушкина придала совершенно иной характер его письму: из романтика он стал реалистом. Близкая Гоголю в целом ряде отношений традиция нравоописательной литературы в данном случае ничего ему дать не могла. Так, например, Нарежный просто не умел давать портретов, не умел показывать индивидуально характерное. В самом начале «Двух Иванов», бесспорно лучшего и наиболее близкого к Гоголю произведения Нарежного, первоначальное знакомство с двумя Иванами — Зубарем и Хмарою дано так: возвращающиеся из семинарии сыновья их издали увидели кибитку, а под нею «нечто весьма толстое, покрытое черным войлоком»; это были их отцы. «Хозяева кибитки и по самой наружности, казалось, были люди степенные и не простые. Они одеты были в синие черкески, и у одного висела при боку ужасная сабля, а другой имел за поясом кожаный футляр, в каких обыкновенно приказные грамотеи носят свинцовую чернильницу, несколько перьев, ножик с приделанной к нему печатью и палку сургучу».

Никакого представления даже о внешнем облике, не говоря уже о характере Иванов, эти строчки не дают. Весь портрет заключает в себе исключительно указания на платье. И это вообще характерно для портретов Нарежного и других «нравоописателей». Гоголевская манера «несколькими чертами выставлять... вдруг героя» идет не от нравоописательной литературы, а от преодоленного романтизма, и преодоленного именно в духе пушкинской прозы.

Пушкин дает портрет своих героев скупо, но точно: «Иван Петрович был росту среднего, глаза имел серые, волоса русые, нос прямой; лицом был бел и худощав» («Повести Белкина», «От издателя»).

«Покаместь собирался он переписывать мою подорожную я смотрел на его седину, на глубокие морщины давно небритого лица, на сгорбленную спину — и не мог надивиться, как три или четыре года могли превратить бодрого мужчину в хилого старика» (портрет Семеона Вырина из «Станционного смотрителя»).

«Наружность его показалась мне замечательна: он был лет сорока, росту среднего, худощав и широкоплеч. В черной бороде его показывалась проседь; живые большие глаза так и бегали. Лицо его имело выражение довольно приятное, но плутовское. Волоса были обстрижены в кружок;

на нем был оборванный армяк и татарские шаровары» (Пугачев, «Капитанская дочка»).

Даже совершенно не существенное в ходе повествования лицо Пушкин обычно дает в нескольких точных портретных особенностях. Так, о мальчике, который повел рассказчика на могилу Вырина, сказано: «Оборванный мальчик, рыжий и кривой, выбежал ко мне и тотчас повел меня за околицу».

Пушкинский портрет в любом его прозаическом произведении сохраняет свое своеобразие в точности называния предмета, в объективности.

Особенность стиля портретов Белкина и Пугачева воспроизведена в качестве одного из элементов в стиле портретов Манилова и Собакевича.

В первых редакциях «Мертвых душ» Гоголь писал: «Автор... должен признаться, что он невежа и до сих пор ничего еще, где только входят чернила и бумага, не произвел по внушению дамскому. Он признается даже, что если дама облокотится на письменное бюро его, он уже чувствует маленькую неловкость; а впрочем, сказать правду, он не имеет обыкновения смотреть по сторонам, когда пишет; если и подымет глаза, то разве только на висящие перед ним на стене портреты Шекспира, Ариосто, Фильдинга, Сервантеса, Пушкина, отразивших природу таковою, как она была, а не таковою, как угодно было кому-нибудь, чтобы она была». В самом деле Гоголь в своем показе «природы» — пейзажей, персонажей и т. д. — давал ее такой, «как она была».

Гоголь-реалист и в пейзажах и в портретах дает вслед за Пушкиным точное обозначение предмета.

Но то, что у Пушкина дано в строгом и несколько холодном графическом рисунке, получает у Гоголя страстность и яркость лирически и, главное, сатирически освещенного полотна.

Поэтому Гончаров имел все основания писать о Гоголе, устанавливая его связь с Пушкиным: «Сам Гоголь объективностью своих образов, конечно, обязан Пушкину же. Без этого образца и предтечи искусства Гоголь не был бы тем Гоголем, каким он есть. Прелесть, строгость и чистота формы — те же. Вся разница в быте, в обстановке и сфере действия, а творческий дух один, у Гоголя весь перешедший в отрицание» («Лучше поздно, чем никогда»).

Экспрессивность гоголевской манеры, наличие не только точного обозначения изображаемых предметов, но и ярко и непосредственно выраженного отношения к ним — главное, что отличает его от Пушкина, — не было только личным свойством Гоголя. Источник его лежал в общественной атмосфере 30-х годов. Кроме Гоголя, можно назвать Лермонтова, Полежаева, Чаадаева и др. Сила экспрессии Гоголя выразилась в резкости сатирического показа действительности. Такой же силой экспрессии отличалось и творчество Лермонтова, где экспрессия сказалась прежде всего в напряженности внутреннего анализа ушедшего в себя человека.

Этой атмосферой 30-х годов объясняется и такое на первый взгляд нарушающее логику развития нашей литературы явление, как усиление романтических тенденций уже после «Бориса Годунова», «Евгения Онегина» и других реалистических вещей Пушкина. Это же определило наличие романтических красок даже в реалистических произведениях Гоголя, Лермонтова. Впрочем, наблюдения такого рода выходят за пределы непосредственно интересующей нас темы.

Начало лермонтовской прозы — «Вадим», уже подлинно лермонтовское произведение, находится еще в основном вне традиции Пушкина, хотя в какой-то мере можно и здесь отметить ее пока слабый след. Но реализм позднейшего Лермонтова, и прежде всего его «Героя нашего времени»,

при всем своем своеобразии уже отчетливо обнаруживает унаследованные от Пушкина принципы его реализма и его прозы.

Это справедливо почувствовал и отметил такой тонкий ценитель русского слова, как Тургенев: «Из Пушкина целиком выработался Лермонтов — та же сжатость, точность и простота».[1]

Возьмем опять пейзаж. В «Вадиме» он дан в духе романтическом. Здесь не столько изображение природы, сколько красочная ее разрисовка в повышенном эмоциональном тоне с перенесением на природу душевного состояния героя:

«Густым лесом ехал Вадим; направо и налево расстилались кусты ореховые и кленовые, меж ними возвышались иногда высокие полусухие дубы с змеистыми сучьями, странные, темные — и в отдалении синели холмы, усыпанные сверху донизу лесом, пересекаемые оврагами, где покрытые мохом болота обманчивой яркой зеленью манили неосторожного путника. Вадим ехал скоро — и глубокая, единственная дума, подобно коршуну Прометея, пробуждала и терзала его сердце».

Весь пейзаж дан в духе настроения Вадима, подчинен ему: «Вадим ехал скоро — и глубокая, единственная дума, подобно коршуну Прометея, пробуждала и терзала его сердце». От этой терзающей сердце думы и сучья деревьев «змеистые», «странные». То, что они «темные», придает пейзажу в таком контексте характер таинственной и мрачной загадочности; по особому в силу этого выглядит и «обманчивая» зелень болота. Отмеченные эпитеты придают данному пейзажу его своеобразие. К тому же они подчеркнуты инверсиями: «дубы... странные, темные»; «расстилались кусты, ореховые и кленовые». Инверсии вообще повышают эмоциональную окраску пейзажа. У Пушкина все это было бы невозможно. Точность и объективность не являются руководящими положениями романтического Лермонтова. Та же неопределенность, та же таинственная мрачность и в других пейзажах «Вадима». Вот еще пример:

«По гладкой, но узкой дороге ехал Юрий; его шпага, ударяясь о бока лошади, неприметно возбуждала ее благородное рвение; по обеим сторонам дороги начинали желтеть молодые нивы; как молодой народ, они волновались от легчайшего дуновения ветра; далее за ними тянулись налево холмы, покрытые кудрявым кустарником, а направо возвышался густой, старый, непроницаемый лес: казалось, мрак черными своими очами выглядывал из-под каждой ветви; казалось, возле каждого дерева стоял рогатый, кривоногий леший... Все молчало кругом, иногда долетал до путника нашего жалобный вой волков, иногда отвратительный крик филина, этого ночного сторожа, этого члена лесной полиции, который, засев в свою будку, гнилое дупло, окликает прохожих лучше всякого часового. Но вдруг Юрий услышал другие звуки: это был конский топот, который неимоверно быстро приближался».

Это тоже прежде всего романтический пейзаж настроения. Но вместе с тем даже в романтических пейзажах из «Вадима» можно почувствовать реалистические элементы: самое описание достаточно конкретно и развернуто и не столько заволакивается романтическим настроением, сколько романтически освещается. Лермонтов и в «Вадиме» ничего общего не имеет с Марлинским. В этой конкретности описания можно было бы уже и здесь почувствовать нечто пушкинское. И все же совсем другое находим в «Герое нашего времени»:

«Полный месяц светил на камышевую крышу и белые стены моего нового жилища; на дворе, обведенном оградой из булыжника, стояла избочась другая лачужка, менее и древнее первой. Берег обрывом спу-

---

[1] А. Луканина. «Мое знакомство с И. С. Тургеневым». «Северный вестник», 1887, II, стр. 54.

скался к морю почти у самых стен ее, и внизу с беспрерывным ропотом плескались темносиние волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различить при свете ее далеко от берега два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона... Между тем луна начала одеваться тучами, и на море поднялся туман; едва сквозь него светился фонарь на корме ближнего корабля; у берега сверкала пена валунов, ежеминутно грозящих его погубить. Я, с трудом спускаясь, пробирался по крутизне».

Это пейзаж из «Тамани» — по обстановке наиболее романтической из повестей «Героя нашего времени», — и как раз пейзаж, рисующий романтическую атмосферу жизни «честных контрабандистов». И тем не менее в стиле именно реалистического романа Лермонтова этот пейзаж решительно отличается от пейзажей «Вадима». Здесь нет ничего нарочито направленного, таинственного, «странного» и «обманчивого», как ни располагала к этому, казалось бы, сама натура. Здесь нет эмоциональной конденсации инверсий, усугублявших таинственность и загадочность. Наоборот, кратко и сжато, точным словом названы элементы, складывающие картину ночи. Это не только в основе пейзажа, не только в его контурах, как у Гоголя, но это и наиболее ощутимое, основное его качество, воспринимаемое прежде всего. Лермонтов непосредственно следует пушкинской точности называния предмета: «полный месяц», «камышевая крыша», «белые стены», «бледные черты небосклона» и т. п. И вместе с тем это все же не Пушкин. Лермонтовское и здесь в субъективизации нарисованной картины, в большей яркости красок. Отличие от Пушкина в том, что весь пейзаж пронизан легкой нитью метафор, придающих картине природы внутренний, психологизированный смысл: «*избочась*» стояла лачужка; волны плескались «*с беспрерывным ропотом*»; «луна тихо *смотрела*» на... «*покорную* ей стихию». Другое отличие от Пушкина — бóльшая красочность, яркость, достигаемые эпитетами, обогащающими почти каждое название предмета, к тому же эпитетами, преимущественно цветовыми. Исключительная удача Лермонтова в том, что он сумел сохранить пушкинскую точность, простоту и ясность, пушкинскую объективность, осложнив их лирической теплотой и яркой красочностью.

Источником произведенного Лермонтовым осложнения пушкинской прозы, как уже упоминалось, служило перенесение Лермонтовым интереса от действия к психологии: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она описана без тщеславного желания возбудить участие или удивление» («Предисловие» к «Журналу Печорина»). Лермонтов выдвигал как наиболее важную задачу — по-пушкински объективное, реалистическое («без тщеславного желания возбудить участие или удивление») раскрытие психологии и характера, раскрытие, основанное, однако, на анализе, в том числе и самоанализе («следствие наблюдений ума зрелого над самим собой»). Последнее, т. е. аналитическое построение характера, было чуждо Пушкину, но оно было возможно только после Пушкина и благодаря ему.

Лермонтов, загнанный общественной обстановкой 30-х годов в самого себя, ушедший в мучительные внутренние переживания, обращает внимание прежде всего на внутреннюю жизнь в ее конфликтах.

«Вадим» пишется Лермонтовым на основе романтической поэтики. «Мой роман — сплошное отчаяние: я перерыл всю свою душу, чтобы добыть из нее все, что только способно обратиться в ненависть, и в беспорядке излил все это на бумагу. Читая, вы бы пожалели меня!» — пишет Лермонтов в письме к М. А. Лопухиной от 28 августа 1832 г.

В «Предисловии» ко второму изданию «Героя нашего времени» читаем уже совсем другое: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения... Эта книга испытала на себе еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов. Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого безнравственного человека, как герой нашего времени; другие же очень тонко заметили, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых... Старая и жалкая шутка!.. Герой нашего времени, милостивые государи мои, точно портрет, но не одного человека; это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном развитии... Но не думайте..., чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества! Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает». Лермонтов дал объективно реалистический характер во всей присущей ему сложности. В самом деле — Печорин как сильная личность резко выделяется на фоне маленьких людей — таких, как Максим Максимыч или Бэла, от которых он, с другой стороны, отличается своим безудержным эгоизмом и трагической неудовлетворенностью. Эта объективность совершенно в духе Пушкина. В пушкинском же стиле и многогранность характера: сила и слабость, жажда жизни и разочарование сосуществуют в его едином вместе с тем характере. Но в отличие от Пушкина, *в развитие* Пушкина, разносторонность Печорина дана в глубоком анализе, показана в конфликтном столкновении противоречивых черт его характера.

Своеобразие характерологической манеры Лермонтова определило собой и своеобразие лермонтовского портрета.

В соответствии с вышеприведенным признанием Лермонтова по поводу «Вадима» («Мой роман — сплошное отчаяние...» и т. д.) и согласно общему романтическому колориту произведения, портрет Вадима прежде всего отличается подчиненностью единой направленности:

«Все было согласно в чертах нищего: одна страсть владела его сердцем, или, лучше, он владел одною только страстью — но зато совершенно!»

В раскрытие этой «одной только» страсти и рисуется распространенный, но с обилием отвлеченных сравнений портрет Вадима:

«В толпе нищих был один, он не вмешивался в разговоры их и неподвижно смотрел на расписанные святые ворота; он был горбат, кривоног, но члены его казались крепкими и привыкшими к трудам этого позорного состояния; лицо его было длинно, смугло; прямой нос, курчавые волосы; широкий лоб его был желт, как лоб ученого, мрачен, как облако, покрывающее солнце в день бури; синяя жила пересекала его неправильные морщины; губы, тонкие, бледные, были растягиваемы и сжимаемы каким-то судорожным движением, и в глазах блистала целая будущность... Он был безобразен, отвратителен, но не это пугало их; в его глазах было столько огня и ума, столько неземного, что они, не смея верить их выражению, уважали в незнакомце чудесного обманщика. Ему казалось не больше 28 лет; на лице его постоянно отражалась насмешка, горькая, бесконечная; волшебный круг, заключивший вселенную, его душа еще не жила по-настоящему, но собирала все свои силы, чтобы переломить жизнь и прежде времени вырваться в вечность... И глаза его блистали под беспокойными бровями и худые щеки покрывались красными пятнами... Между тем горбатый нищий молча приблизился и устремил яркие черные глаза на великодушного господина. Этот взор был окаменевшая молния, и человек, подверженный его таинственному влиянию, должен был содрогнуться и не мог отвечать ему тем же, как будто

свинцовая печать тяготела на его веках; если магнетизм существует, то взгляд нищего был сильнейший магнетизм».

Основной тон этому портрету дают мрачность, «как облако, покрывающее солнце в день бури», и эмоциональная напряженность (глаза, в которых «блистала целая будущность», и т. п.), но, как это было отмечено и по отношению к романтическому пейзажу из того же «Вадима», у Лермонтова-романтика, в отличие, например, от Марлинского, уже и здесь в тщательности описания чувствуется будущий реалист. Однако описание облика Вадима дано в резко романтическом освещении.

В реалистическом творчестве Лермонтов вслед за Пушкиным дает в сжатом портрете точное обозначение складывающих его элементов. Таких портретов, как портрет Вырина или Пугачева, у Лермонтова не мало. Вот, например, портрет Максима Максимыча:

«За нею (тележкою. — *У. Ф.*) шел ее хозяин, покуривая из маленькой кабардинской трубочки, обделанной в серебро. На нем был офицерский сюртук без эполет и черкесская мохнатая шапка. Он казался лет пятидесяти; смуглый цвет лица его показывал, что оно давно знакомо с закавказским солнцем, и преждевременно-поседевшие усы не соответствовали его твердой походке и бодрому виду».

По манере письма этот портрет очень близок к пушкинскому портрету Пугачева.

Но когда Лермонтов выдвигает более сложные натуры, его прежде всего интересующие, он не только констатирует те или иные особенности внешнего облика героя, дающие общее представление о его характере. Лермонтов анализирует отдельные частности, вскрывая то, на что они указывают; Лермонтов старается назвать скрытые за внешним видом душевные качества персонажа. Вот портрет Печорина:

«Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов, не побежденное ни развратом столичной жизни, ни бурями душевными; пыльный бархатный сюртучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно чистое белье, изобличавшее привычки порядочного человека; его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке, и когда он снял одну перчатку, то я был удивлен худобой его бледных пальцев. Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками, — верный признак некоторой скрытности характера. Впрочем, это мои собственные замечания, основанные на моих же наблюдениях, и я вовсе не хочу вас заставить веровать в них слепо. Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки; положение всего его тела изобразило какую-то нервическую слабость; он сидел, как сидит бальзакова тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала. С первого взгляда на лицо его я бы не дал ему более 23 лет, хотя после я готов был дать ему 30. В его улыбке было что-то детское. Его кожа имела какую-то женскую нежность; белокурые волосы, вьющиеся от природы, так живописно обрисовывали его бледный благородный лоб, на котором только по долгом наблюдении можно было заметить следы морщин, пересекавших одна другую и, вероятно, обозначавшихся гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства. Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные — признак породы в человеке, как черная грива и черный хвост у белой лошади. Чтоб докончить портрет, я скажу, что у него был немного вздернутый нос, зубы ослепительной белизны и карие глаза; об глазах я должен сказать еще несколько слов.

Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся. — Вам не случалось

замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак или злого нрава, или глубокой, постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его, непродолжительный, но проницательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, еслиб не был столь равнодушно спокоен... Скажу в заключение, что он был вообще очень недурен и имел одну из тех оригинальных физиономий, которые особенно нравятся женщинам».

Точно в таком же роде — портрет девушки-контрабандистки и некоторые другие.

Как видим, отдельные частности внешнего облика Печорина «доказывают», «изобличают», многие из них являются «признаками», «по долгом наблюдении» обнаруживая черты, первоначально не заметные; наблюдаемое вызывает предположения о чертах, свойственных герою в другом положении, и т. п. Портрет написан в виде «собственных замечаний» автора, основанных на его же наблюдениях. Это последнее подчеркнуто автором. Лермонтов свои «собственные замечания» дает не по поводу изображаемого, как делал это Гоголь, а направляет их на самый объект изображения, таким образом глубже его раскрывая. Лермонтов не *отходит в сторону* от пушкинского стиля, а *углубляет* свойственную Пушкину точность воспроизведения. У Лермонтова мы имеем *аналитический портрет*, не ограничивающийся констатированием особенностей облика героя, а раскрывающий их психологический смысл.

Подробный анализ обусловливает распространенность портрета. Стремление определить скрытые душевные качества приводит Лермонтова и еще к одной особенности портретного письма — к определению таких качеств, какие точным словом названы быть не могут, качеств, говоря словами Лермонтова из его портрета княжны Мэри, «ускользающих от определения, но понятных взору». Они требуют несколько неопределенного, но тем более многозначительного указания: «положение его тела изображало *какую-то* нервическую слабость», «в улыбке было *что-то* детское», «его кожа имела *какую-то* женскую нежность», «глаза сияли *каким-то* фосфорическим блеском», «он имел *одну из тех* оригинальных физиономий, которые особенно нравятся женщинам». Аналитический характер портрета Лермонтова, стремление передать едва уловимые и трудно определяемые его качества — это чисто лермонтовская манера портретного письма.

И анализ и стремление передать даже «ускользающее от определения», но «понятное взору», сами по себе не противоречат пушкинскому стилю, а являются лишь его углублением. Пушкин точно называл видимое, Лермонтов пытается проникнуть и в то, что лишь чувствуется, хотя бы определение его и было затруднительно. Лермонтов углубляет введенный Пушкиным в литературу метод реалистического отражения жизни. Это тем более очевидно, что под анализом и под, условно говоря, «импрессионистическими» мазками лежит подлинная пушкинская основа, пушкинская точность в адэкватном изображении действительности. Если отвлечься от аналитической стороны, портрет Печорина предстанет в типично пушкинской «точности и краткости»: «Он был среднего роста; бархатный сюртучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть чистое белье...; я был удивлен худобой его бледных пальцев. Его походка была небрежна и ленива... Белокурые волосы, вьющиеся от природы, так живописно обрисовывали его бледный благородный лоб... Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные... Немного вздернутый нос, зубы ослепительной белизны и карие глаза... они не смея-

лись, когда он смеялся»... Впрочем, и здесь можно было бы в самих красках найти нечто унаследованное Лермонтовым от романтизма. О нем напоминают живописность и контрастность красок (*светлые* волосы, *черные* брови и усы, живописно обрисовывающие *бледный*, благородный лоб, и пр.). Но это лишь незначительные следы романтической манеры, оставшиеся в реалистически выдержанном рисунке. Этот портрет ближе всего, разумеется, не к портрету Вадима, не к стилю Марлинского, а именно к Пушкину.

Пушкинскую природу лермонтовского прозаического языка отметил еще Белинский, называя столь характерные для Пушкина особенности стиля, как присущие Лермонтову. Выписав предисловие к «Герою нашего времени», Белинский восклицает: «Какая точность и определенность в каждом слове, как на месте и как незаменимо другим каждое слово! Какая сжатость, краткость и, вместе с тем, многозначительность! Читая эти строки, читаешь и между строками, понимая ясно все сказанное автором, понимаешь еще и то, что он не хотел говорить, опасаясь быть многоречивым. Как образны и оригинальны его фразы: каждая из них годится быть эпиграфом к большому сочинению». Последние слова отмечают уже особенность Лермонтова, лично ему присущую, обнаруживающую в нем не эпигона, а продолжателя Пушкина.

Лермонтов-реалист в языковой фактуре непосредственно следует стилевой манере Пушкина в ее точности, в ее реализме и объективности. Лермонтов одновременно продолжает дальнейшее уточнение показа явлений. Занятый прежде всего психологическим анализом, он психологизирует свой пейзаж и весь стиль в целом. В этих целях Лермонтов расширяет свою поэтику, по сравнению с Пушкиным, пользуясь целым рядом средств, развивающих и углубляющих пушкинскую точность.

Стиль Лермонтова — это стиль Пушкина, обогащенный *развитием* пушкинской точности, углубленный психологическим анализом, в силу этого ставший более экспрессивным, но, как и у Гоголя, утративший пушкинскую динамичность.

Таким образом, Гоголь и Лермонтов использовали, продолжили и развили принципы, заложенные в прозе Пушкина. Оба они сохранили и продолжили реализм пушкинской прозы и развили его привнесением яркой экспрессивности. Только Гоголь сделал это в направлении сатирическом, Лермонтов же психологизировал взятую у Пушкина основу реалистической прозы.

Дальнейшее продолжение лермонтовского метода углубления и развития стиля пушкинской прозы мы найдем у Л. Толстого.

Еще раньше своеобразное следование Пушкину, тоже через Лермонтова, в частности по линии «импрессионизма» последнего, но в очень большой непосредственной зависимости и от Пушкина, можно заметить, — если даже оставаться в кругу лишь крупнейших писателей, — в творчестве Тургенева, и не только раннего его периода. Ограничимся одним пейзажем Тургенева:

«Обаяние летней ночи охватило его; все вокруг казалось так неожиданно странно и в то же время так давно и так сладко знакомо; вблизи и вдали, — а далеко было видно, хотя глаз многого не понимал из того, что видел, — все покоилось; молодая расцветающая жизнь сказывалась в самом этом покое. Лошадь Лаврецкого бодро шла, мерно раскачиваясь направо и налево; большая черная тень ее шла с ней рядом; было что-то таинственно приятное в топоте ее копыт, что-то веселое и чудное в гремящем крике перепелок. Звезды исчезали в каком-то светлом дыме; неполный месяц блестел твердым блеском; свет его разливался голубым потоком по небу и падал пятном дымчатого золота на проходившие близко тонкие тучки; свежесть воздуха вызывала легкую влажность на

глаза, ласково охватывала все члены, лилась вольною струею в грудь. Лаврецкий наслаждался и радовался своему наслаждению» («Дворянское гнездо», гл. 27).

В основе этого пейзажа — все та же пушкинская точность называния явления: «Лошадь Лаврецкого бодро шла, мерно раскачиваясь направо и налево; большая черная тень ее шла с ней рядом... Звезды исчезали... неполный месяц блестел твердым блеском; свет его разливался голубым потоком по небу и падал пятном дымчатого золота на проходившие близко тонкие тучки; свежесть воздуха вызывала легкую влажность на глаза»... Но уже и в этой части пейзаж Тургенева отличается от пушкинского обилием эпитетов, впрочем, по-пушкински точного значения. Как и лермонтовскому письму, пейзажу Тургенева присущи на основе точной обрисовки его главных элементов несколько неопределенные краски, обусловленные заданием передать единство природы и душевного состояния героя в их насыщенности единым эмоциональным содержанием, почти неуловимым в своих оттенках: «Обаяние летней ночи охватило его; все вокруг *казалось так неожиданно странно*... глаз многого *не понимал* из того, что видел... *что-то* таинственно приятное... *что-то* веселое и чудное... *в каком-то* светлом дыме... свежесть воздуха... ласково охватывала все члены, лилась вольною струею в грудь».

«Обаяние летней ночи» и радость Лаврецкого, вызванная любовью, даны в подлинной гармонии. В этом сближении природы с человеком, с его интимным душевным состоянием, одна из особенностей пейзажа Тургенева, вызванная тяготением Тургенева прежде всего к этическим и эстетическим ценностям. Но при всей специфичности идеологических устремлений Тургенева, при всем отсюда вытекающем своеобразии его метода, сказывающемся, в частности, в его стилистической манере, несомненно, что основой его служит та же пушкинская точность называния предметов, враждебная условной метафоричности и пышной цветистости. Да и самая «поэтичность» манеры Тургенева ничего общего не имеет с той условной «поэтичностью», с которой все время боролся Пушкин. Тургенев вернулся к «поэтической» прозе, целиком унаследовав основной принцип реалистической прозы Пушкина — ее объективность, адэкватность действительности.

Писатели, пришедшие в литературу после Гоголя и Лермонтова, и чем позднее, тем в большей мере, воспринимали пушкинскую манеру не только от самого Пушкина, но и опосредствованно через его ближайших по времени последователей. Объективная точность пушкинской прозаической манеры стала традицией. Сложность взаимоотношений Толстого, Достоевского, Чехова и других с предшествовавшей им литературой затрудняет прямые сопоставления их прозаической манеры со стилем Пушкина. Впрочем, в этом и нет особой нужды. Основное утверждение наше — прочное усвоение русской классической литературой точности пушкинского прозаического письма, его объективности — рассмотренный материал, думается, обосновал достаточно.

Остановлюсь еще только на одном весьма наглядном случае, который можно наблюдать у Гончарова.

Как известно, Гончаров в своих ранних произведениях, да и позднее во многом следовал Гоголю. Достаточно вспомнить «Счастливую ошибку». Но Гончаров постоянно стремился к пушкинской простоте, ясности и точности. О своем отношении к Пушкину Гончаров писал: «Почти все писатели новой школы, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Майков, Фет, Полонский, между прочим и все мы, шли и идем по проложенному Пушкиным пути, следуем за ним и не сворачиваем в сторону, ибо это есть единственный торный, законный классический путь искусства и художественного творчества» (Письмо к К. Р., 1887 г.).

Следы такого сознательного следования Пушкину и в стилистической манере дают нам три редакции портрета Обломова. В черновой рукописи портрет Обломова дан в сатирической манере Гоголя:

«Это был человек лет тридцати пяти от роду, полный, гораздо полнее, нежели обыкновенно бывают люди в эти лета. Независимо от этой благоприобретенной полноты, кажется, и сама природа не позаботилась создать его постройнее. Голова у него была довольно большая, плечи широкие, грудь крепкая и высокая: глядя на это могучее туловище, непременно ожидаешь, что оно поставлено на соответствующий ему солидный пьедестал — ничего не бывало. Подставкой служили две коротенькие слабые, как будто чем-то измятые ноги».

В первом издании романа 1859 г., в соответствии с наметившимся уже тогда стремлением смягчить оценку образа Обломова, сатирическая манера Гоголя сменяется его же романтической манерой: «Это был человек лет тридцати двух-трех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темносерыми глазами, но с отсутствием всякой определенной идеи, всякой сосредоточенности в чертах лица. Мысль гуляла вольной птицей по лицу, порхала в глазах, садилась на полуотворенные губы, пряталась в складках лба, потом совсем пропадала, и тогда во всем лице теплился ровный свет беспечности».

Во втором издании романа 1862 г. Гончаров совсем сбрасывает гоголевскую манеру и дает портрет Обломова в пушкинской «точности и краткости»:

«Это был человек лет тридцати двух-трех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темносерыми глазами, гулявшими беспечно по стенам, по потолку с тою неопределенною задумчивостью, которая показывает, что его ничто не занимает, ничто не тревожит».

Впрочем, и в этой редакции Гончаров, масимально приблизившись к Пушкину, не воспроизводит действенную напряженность, присущую Пушкину, вообще чуждую методу Гончарова.

Как видим, экскурсы в область слога некоторых наших величайших прозаиков послепушкинской поры неизменно обнаруживают громадную историческую плодотворность пушкинского прозаического творчества и с этой его стороны.

Из сказанного становится очевидным, что реализм прозы Пушкина положил начало методологически определяющей черте всей нашей литературы. Пушкинская проза, тесно связанная со всеми другими формами его творчества, начинает собой нашу новую литературу и созданными ею характерами в их многогранности, и многообразием характеров, и объективностью отражения действительности, и утверждением решающей роли самой формы прозы, и точностью называния предмета как ее характерной стилистической особенностью.

Горький имел все основания писать, что «реализм в русской литературе начат Пушкиным, именно его «Станционным смотрителем».

9

Таким образом, уже сейчас, даже не располагая обстоятельными монографиями, посвященными крупнейшим нашим классикам, не имея пока детально разработанной истории нашей литературы, понятой в закономерностях ее развития, лишь предварительно рассматривая вопрос о значении прозы Пушкина в развитии русской литературы, можно с достаточной, думается, ясностью констатировать, что в оценке прозаического творчества Пушкина не права была наша старая критика. В противовес ей необходимо притти к заключению, что проза Пушкина сыграла большую роль в дальнейшем развитии нашей литературы, была осново-

полагающей для нее. Пушкин и как прозаик является родоначальником новой русской литературы.

Бесспорность этого положения основывается как на прямых признаниях позднейших писателей, так, главное, и на объективно устанавливаемой связи последующей русской литературы с прозой Пушкина.

В чем же важнейшая причина такой решающей роли пушкинской прозы?

Пушкин кладет начало решительному сближению литературы с народом, у Пушкина впервые в истории нашего общественного самосознания литература приобретает значение «гласа народного».

Народность пушкинской прозы не только и даже не столько в демократизации тематики, ею осуществленной, не только в демократизации языка, не только во внимании к народному творчеству, в ней сказывающемуся, но прежде всего в мировоззренческих тенденциях. Пушкин во многом сумел подойти к народной, демократической точке зрения в выдвижении и освещении разных сторон действительности. Утверждение вслед за «Борисом Годуновым» в «Дубровском» и особенно в «Капитанской дочке» общественного и государственного значения народа, объяснение враждебности народа дворянству отнюдь не личными качествами отдельных представителей народа, а социальными условиями его жизни, внимание к народным вождям (Кирджали, Пугачев), целый ряд высоких человеческих качеств, какие Пушкин увидел в Пугачеве и его сподвижниках в противовес бюрократии и представителям дворянства, утверждение Пушкиным свободной, независимой, во всем богатстве своих сил человеческой личности, показ Пушкиным крепостнического самодурства помещиков (Троекуров), беззастенчивого эгоизма человека, воспитанного страстью к деньгам (Германн), раскрытие человечности «маленьких людей» («Станционный смотритель») — все это безусловно характеризует пушкинскую прозу как далеко выходящую за рамки узкой классовой идеологии дворянства, все это факты, доказывающие сближение Пушкина с мировоззрением народа.

Народность пушкинской прозы — в соответствии, в целом ряде случаев, судеб героев Пушкина и их трактовки социальным тенденциям эпохи.

Народность пушкинской прозы — в той силе ее реализма, какая только и сделала возможным разрушение Пушкиным рамок ограниченных взглядов господствовавшего класса его времени и привела Пушкина к истокам народного общественного сознания. И это качество остается после Пушкина одной из основных особенностей нашей литературы. Не говоря уже о революционных демократах и Горьком, такие писатели, как Гоголь, Лермонтов, Гончаров, Тургенев, Л. Толстой, А. Чехов, сумели во многом правильно показать тенденции развития жизни.

Народность пушкинского творчества, пушкинской прозы — начало становления демократичности нашей литературы, как ее национально-характерной особенности.

Народность пушкинского творчества — начало становления того качества нашей классической литературы, которое обеспечило ей неувядаемую силу в дальнейшем развитии русской и мировой литературы, которое сделало великую русскую литературу одним из наиболее ценных культурных достояний социалистического общества.

К. ДРЯГИН

БОРЬБА ПУШКИНА ЗА РЕАЛИСТИЧЕСКУЮ ЭСТЕТИКУ

Пушкин является основоположником русского реализма. На заложенных Пушкиным основах развивается великая русская реалистическая литература, которая со второй половины XIX в. играет огромную, мировую роль.

Но Пушкин не только был гениальным поэтом, — он был и глубоким мыслителем. Он, действительно, в «просвещении» шел «с веком наравне». Замечательный критический талант Пушкина общеизвестен. Но еще Белинский высказывал предположение, что у Пушкина не было ясно выработанных теоретических взглядов. «В Пушкине,— писал Белинский, — виден не критик, опирающийся в своих суждениях на известные начала, но гениальный человек, которому его верное и глубокое чувство, или, лучше сказать, богатая субстанция, открывают истину везде, на что он ни взглянет».

Эта точка зрения Белинского объясняется тем, что великий критик не располагал всем литературным наследством Пушкина. Владея этим наследством, мы теперь знаем, как глубоко и серьезно интересовался Пушкин вопросами литературной теории и вопросами эстетики. Во второй половине июля 1825 г. Пушкин пишет Н. Н. Раевскому о своей работе над трагедией «Борис Годунов»: «Сочиняя ее, я стал размышлять над трагедией вообще» (подлинник по-французски). Ясно понимая свою роль новатора в литературе, Пушкин замечал: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным» (А. А. Бестужеву, конец января 1825 г.). И он глубоко обдумывал те законы, на которых должно было основываться его собственное творчество. Изложение этих «законов» мы и находим в многочисленных теоретических высказываниях и замечаниях Пушкина.

Пушкин не оставил нам цельного и стойкого изложения своей эстетической системы, но все его многочисленные высказывания по вопросам литературы отнюдь не являются разрозненными и противоречивыми, а, напротив, ясно показывают нам, что у великого поэта была глубоко продуманная им, согласованная во всех своих положениях эстетическая теория, опирающаяся на его философские и исторические взгляды.

Не ставя своей целью анализ всех эстетических взглядов Пушкина в их постепенном развитии, мы ограничиваем свою задачу тем, чтобы показать, насколько глубоко и всесторонне великий поэт и в чисто теоретическом плане осознавал и обосновывал свое новое реалистическое искусство. Эта реалистическая эстетика складывается в основных

своих чертах у Пушкина еще ко времени его работы над «Борисом Годуновым» и в дальнейшем расширяется и углубляется.

Разрабатывая свою эстетическую теорию, Пушкин прежде всего принужден был вести борьбу с наиболее разработанным и еще живым в его время эстетическим кодексом классицизма. Но всякая новая теория вырастает не только в борьбе со старыми теориями, но и опирается на лучшие достижения теоретической мысли своих предшественников. И Пушкин, действительно, глубоко «усвоил и переработал» все лучшие достижения своих предшественников в области эстетики.

Материалистические основы своей эстетики Пушкин мог находить в работах французских просветителей, в особенности Дидро, полное собрание сочинений которого в 20 томах стояло на полках пушкинской библиотеки. На Лессинга ссылается сам Пушкин.

Но больше всего опирался Пушкин на работы в области эстетики, принадлежавшие романтикам. Знание о романтической эстетике Пушкин мог почерпнуть не только из знаменитой книги m-me де-Сталь «О Германии»,[1] но и от Кюхельбекера, «любомудров», даже от Жуковского. Совершенно несомненно, что Пушкину были известны «Чтения о драматической литературе» Авг. Шлегеля.

Борьба за новую литературу в пушкинскую эпоху проходила как борьба «классиков» и романтиков. Романтики были естественными союзниками в борьбе против застывших канонов классицизма, в борьбе за свободу поэтического творчества, в борьбе за любую новую теорию.

Но Пушкин брал у романтиков не одну только критику классицистических теорий. Многие основные положения романтической эстетики в своеобразной переработке и переосмыслении входили как основные положения в пушкинскую теорию.

Поэтому Пушкин, не зная еще термина «реализм», имел полное основание назвать свое новое литературное направление «истинным романтизмом».[2]

Но Пушкин в то же время ясно понимал резкое отличие своей «романтической» эстетики от эстетики романтиков. Ни одно определение романтизма его не удовлетворяло. «Сколько я ни читал о романтизме, все не то»,— заявляет он (А. А. Бестужеву, 30 ноября 1825 г.). В теориях романтиков Пушкин видел лишь намеки на истинную теорию, лишь попытки ее создания, но не полную истину. Он не принимал в целом ни одной теории.

«Я в литературе скептик... — говорил он, — все ее секты для меня равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону. Обряды и формы должны ли суеверно порабощать литературную совесть?» (Набросок предисловия к «Борису Годунову», 1827—1828 гг.).

В теориях романтиков Пушкин видел больше близких для себя положений, чем во всех других теориях. Поэтому он называл себя «романтиком». Но полной истины не было, по его мнению, и в этих теориях, — «истинная» теория была лишь у него. «Истинный романтизм» противопоставлялся Пушкиным «ложности» не только литературной практики, но и литературной теории романтиков.

Эта пушкинская теория, сложившаяся в основных чертах уже в 1825 г., являлась первой в России системой реалистической эстетики, подлинной родоначальницей теоретической разработки вопросов реализма.

---

[1] Вспомним в черновиках «Евгения Онегина» слова о главном герое: «Он знал немецкую словесность по книге госпожи де-Сталь».

[2] Вопрос о том, какие положения эстетики романтиков были взяты Пушкиным, несомненно является темой самостоятельной обширной работы.

1

«Между тем как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такой ясностию и обширностию, мы всё остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшеда; мы всё еще повторяем, что *прекрасное* есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть *польза*». («Драматическое искусство родилось на площади...», 1830 г.).

Так, опираясь на эстетику Канта и Лессинга, Пушкин резко отвергает все основные положения эстетического кодекса классицизма, с наибольшей прямотой и последовательностью сформулированные Готшедом. Наиболее резко и строго нападает Пушкин на знаменитый принцип пользы искусства, всегда выдвигавшийся классицистами.

Этот принцип «пользы» пропитывал дидактизмом всю литературу, а дидактизм неизбежно приводил к абстрактному схематизму как в изображении характеров, так и в построении произведений: жизнь всегда насильственно «подгонялась» к заранее данной дидактической схеме.

Кроме того, именно этот принцип оказался наиболее живучим. Его восприняли просветители; им были пронизаны произведения и сентименталистов и ранних реалистов.

Этой дидактикой в особенности были пропитаны все «нравоописательные» и «нравственно-сатирические» романы пушкинской поры.

В противовес этому дидактизму Пушкин и выдвигает во вторую половину 20-х годов свою знаменитую «теорию чистого искусства», о которой было так много споров в нашей критике.

Если эта теория, с одной стороны, была борьбой Пушкина за свободу поэта, за независимость своего творчества от приказов свыше, от требований «светской черни», то в плане собственно литературном это была борьба за свободу от всяких литературных кодексов и «правил» — борьба, которую подняли романтики. Но с особенной остротой эта теория была направлена именно против принципа «пользы», против узко утилитарного взгляда на литературу.

Гордый ответ поэта «черни» (стихотворение «Поэт и чернь») находит свое подтверждение в многочисленных высказываниях Пушкина.

«Ты спрашиваешь, какая цель у Цыганов? — писал Пушкин Жуковскому уже в 1825 г. (20-е числа апреля), — Вот на! Цель поэзии — поэзия, как говорит Дельвиг (если не украл этого). Думы Рылеева и целят, а всё невпопад».[1]

Пушкин издевается над критиками, «которые о нравственности имеют детское и темное понятие, смешивая ее с нравоучением, и видят в литературе одно педагогическое занятие». («Граф Нулин наделал мне больших хлопот...», 1830 г.).

«Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риторами, будто бы *польза* есть условие и цель изящной словесности, сама собою уничтожилась. Почувствовали, что цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение*» («Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности...», 1836 г.).

Пушкин повсюду преследует дидактизм. Он иронически пишет о романах, в которых «при конце последней части всегда наказан был порок, добру достойный был венок». Он издевается над дешевыми «нравоучениями» романов Булгарина. К своей поэме «Домик в Коломне» Пушкин прибавляет ироническую «мораль». Даже в произведениях романтиков Пушкин видит ту же мораль, хотя и данную, так сказать, «навыворот»: «порок любезен и в романе».

Эта борьба Пушкина с принципами голого утилитаризма в условиях начала XIX в. была крайне необходимой и прогрессивной. Реализм мог

[1] См. еще, например, «Заметки о народной драме», «Заметки на полях статьи кн. П. А. Вяземского «О жизни и сочинениях Озерова».

восторжествовать только тогда, когда на искусство стали смотреть не как на поучение, а как на познание, как на изучение действительности.

В противовес «поучению» Пушкин прежде всего требует от писателя «гениального знания природы» (Заметки по поводу статьи Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии», 1826—1827 гг.). Основной целью художественного произведения Пушкин считает не «поучение», а верность изображения действительности. О своей трагедии он пишет: «Отказавшись добровольно от выгод, мне предоставляемых системою искусства, оправданной опытом, утвержденной привычкою, я старался заменить сей чувствительный недостаток верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий» (Набросок предисловия к «Борису Годунову» 1827—1828 гг.). Как лучшие, Пушкин выделяет те романы, «в которых отразился век, и современный человек изображен довольно верно».[1]

Художественная литература есть особая форма познания действительности, достоинство ее — верность изображения жизни, путь — серьезное изучение последней. Все эти положения — основные положения реализма, которые после Пушкина будут выдвигать и поддерживать Белинский, Чернышевский, Добролюбов.

Подходя к пониманию искусства как познания, восставая против дидактизма и утилитаризма, Пушкин выдвигает прямо противоположный дидактизму принцип объективности и беспристрастия, так как только объективное и беспристрастное исследование может привести к правильному, верному изображению действительности. Вспомним слова его о «драматическом поэте», который должен быть «беспристрастным, как судьба».

Автор-моралист, утилитарист, подходящий с уже готовой меркой к действительности, подгоняет действительность под эту мерку. Пушкин, задача котрого заключалась в переоценке действительности, в освобождении от прочно укрепившихся «предвзятых» взглядов, требует высшего беспристрастия, высшей объективности, объективности научного исследования, призывает «спокойно зреть на правых и виновных, не ведая ни жалости, ни гнева».

Этот принцип «объективности» выдвигался Пушкиным не только против морализма классицистов, но и против субъективизма романтиков. Пушкин обвиняет Байрона в том, что тот «создал всего-на-всего один характер», что даже в драмах своих он только «распределил между своими героями отдельные черты собственного характера» (Письмо Н. Н. Раевскому от второй половины июля 1825 г. Подлинник по-французски). Рисуя Онегина, Пушкин подчеркивает: «Всегда я рад заметить разность между Онегиным и мной». Он подчеркивает объективность образа Онегина, подчеркивает, что Онегин не его «портрет» (как герои Байрона), и прибавляет: «Как будто нам уж невозможно писать поэмы о другом, как только о себе самом».

Для лирики Пушкин выдвигал несколько иной принцип — принцип искренности. «Искренность драгоценна в поэте», — пишет Пушкин. Он считает искренность тем «свойством, без которого нет истинной поэзии». («Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme», 1830 г.).

Искренность в лирике, действительно, гарантировала правдивость изображения мыслей, чувств, переживаний поэта, т. е. гарантировала реалистическое изображение человеческой психики. Предельной искренностью отличается и лирика самого Пушкина. «Пушкин ничего не преувеличивает, ничего не украшает, ничем не аффектирует, никогда не возводит на себя великолепных, но не испытанных чувств и везде

[1] Эти строки из «Онегина» Пушкин повторяет в отзыве о переводе Вяземским романа Б. Констана «Адольф».

является таким, каков был действительно», — пишет Белинский. Эта черта лирики Пушкина и делает эту лирику глубоко реалистической, подлинным «человеческим документом».

Принцип искренности относился, конечно, не к одной только лирике. Все творчество поэта, все его мысли, все его оценки должны быть предельно искренни. Не может быть творчества «по заказу» — эту мысль также подчеркивал Пушкин в своей борьбе за «чистое искусство».

Объявляя борьбу принципу пользы, Пушкин выдвигает самые основные положения реалистической эстетики — понимание искусства как верного и глубокого изображения подлинной, реальной жизни, как познания действительности.

2

Отвергая в целом всю эстетическую формулу Готшеда, Пушкин выступает и против принципа «подражания» природе, против принципа правдоподобия в искусстве.

«Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства», — с горькой иронией пишет Пушкин и прямо заявляет, что «самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие» («Драматическое искусство родилось на площади...»), подробно развивая эту мысль в других высказываниях.

Пушкин указывает на то, что великие драматурги постоянно нарушают внешнее правдоподобие, допускают ошибки исторического, географического, бытового порядка и вместе с тем «стоят на высоте недосягаемой, и их произведения составляют вечный предмет наших изучений и восторгов» (там же). Внешнему, по существу, натуралистическому, «правдоподобию» Пушкин противопоставляет «правдоподобие характеров и положений». «Истинные гении никогда не заботились о каком-либо другом правдоподобии, кроме правдоподобия характеров и положений». «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» («Драматическое искусство...»).

Не правдоподобие внешних деталей быта, что имелось даже в булгаринских романах, а глубокое и правдивое изображение человеческих характеров, человеческих переживаний, типичной психологии в ее обусловленности обстоятельствами,— вот что, по мнению Пушкина, является основным и наиболее важным в искусстве. Без истины страстей произведение не может быть художественным, хотя бы в нем было и не мало верных внешних деталей.

Вместо натуралистического копирования Пушкин требует типизированного, «сгущенного» изображения, т. е. подлинно реалистического изображения действительности.

Видя подлинный реализм в этой внутренней правде характеров, а не во внешнем правдоподобии, Пушкин прямо допускает даже фантастический элемент, считая «Фауста» «величайшим созданием поэтического духа» («О Байроне и его подражателях», 1827 г.) и сам смело вводя фантастику, например, в такие свои произведения, как «Русалка», «Каменный гость».

Эти пушкинские мысли развивает впоследствии Белинский, разбирая произведения самого Пушкина. Анализируя монолог Пимена, Белинский пишет:

«Ничего подобного не мог сказать русский отшельник-летописец конца XVI и начала XVII века; следовательно, эти прекрасные слова— ложь... но ложь, которая стоит истины: так исполнена она поэзии, так обаятельно действует на ум и чувство! Сколько лжи в этом роде ска-

зали Корнель и Расин,— и однакож просвещеннейшая и образованнейшая нация в Европе до сих пор рукоплещет этой поэтической лжи! И не диво: в ней, в этой лжи относительно времени, места и нравов есть истина относительно человеческого сердца, человеческой натуры».[1]

То же Белинский пишет о фантастике «Русалки»: «Русалка в особенности обнаруживает необыкновенную зрелость таланта Пушкина: великий талант только в эпоху полного своего развития может в фантастической сказке высказать столько общечеловеческого, действительного, реального, что, читая его, думаешь читать совсем не сказку, а высокую трагедию».[2]

Эти пушкинские положения, примененные поэтом и в своей художественной практике, свидетельствуют о действительно глубоком понимании Пушкиным сущности реализма как типизированного изображения основных закономерностей действительности.

При этом пушкинском требовании не механического копирования жизни, а глубокого проникновения в закономерности «страстей» человека, его поведения, понимания обусловленности этого поведения «обстоятельствами», художественная литература должна была, естественно, быть глубоко идейной, открывать какие-то законы жизни, объяснять жизнь.

От литературы Пушкин требует мысли. «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы,— пишет Пушкин.— Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат; стихи дело другое — впрочем и в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не подвинется». (Начало статьи о русской прозе, 1822 г.). В этих же пушкинских терминах формулирует требование идейного содержания в произведении и Белинский: «В картинах поэта должна быть мысль» («Взгляд на русскую литературу», 1847 г.).

В эстетике просветителей мы видим резкое противоречие между требованием «верности» изображения действительности и «идейности» произведения, так как самые их идеи в значительной степени были абстрактны и привносились в действительность извне. Романтики преодолевали это противоречие, но на чисто идеалистической основе: слияние в образе бесконечного и конечного, по их мнению, отражало самую сущность абсолюта. Пушкин был чужд всякой мистики. «Чем ближе к небу, тем холоднее»,— повторял он слова Дельвига («Table-talk»). И идеи Пушкина были не абстрактны, были близки к реальной действительности. Под идейностью Пушкин, в сущности, подразумевал глубокое и правильное понимание действительности и объективно правильную ее оценку. Тем самым у него не возникало конфликта между «верностью» и «идейностью», и он смело ставит рядом требование глубокой идейности и полной объективности: «Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения. Никакого предрассудка, любимой мысли. *Свобода*» («Драматическое искусство...»).

Пушкин, как мы видели, обозначает идею словом «мысль» (как и Белинский). Этот термин вел скорее к эстетике просветителей, чем романтиков. Но просветители, как и классицисты, понимали «мысль» как логическую мысль. Это приводило в их эстетике к новому противоречию — противоречию между требованием «мысли» и образности: художественный образ у них часто имел тенденцию превращаться в аллегорию.

[1] В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина. Гослитиздат. Л. 1937, стр. 498.

[2] Ibid., стр. 542.

Романтики резко подчеркнули отличие мысли логической и поэтической, даже противопоставили их.

Пушкин, требовавший от поэзии «мысли», в то же время восстает против, так сказать, «логизирования» поэзии. Князю Вяземскому он пишет: «Твои стихи... слишком умны. А поэзия, прости господи, должна быть глуповата» (Вторая половина мая 1826 г.). Под «слишком умной» поэзией Пушкин, очевидно, подразумевает поэзию, прямо насыщенную логическими мыслями. В этой «логичности» идей Пушкин обвиняет и «нравоучительную» поэзию, «идеи» которой всегда можно выразить точной и краткой логической формулой. Конец «Домика в Коломне» — веселое подтрунивание поэта над такими дешевыми логически-моральными выводами.

«Искусство не допускает к себе отвлеченных философских, а тем менее рассудочных идей,— пишет Белинский, разбирая творчество Пушкина;— оно допускает только идеи поэтические, а поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это — живая страсть, это — пафос».

И Пушкин, действительно, создавал замечательные произведения, ярко образные, верно отражающие жизнь, чрезвычайно «объективные», чуждые всякой нарочитой тенденциозности. Но эти произведения были полны глубочайшими идеями наиболее передового человека своей эпохи, в них много было «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет». В своем поэтическом завещании — в стихотворении «Памятник» — Пушкин выдвигал на первый план именно идейное богатство своего творчества.

3

Кроме принципов «пользы» и «правдоподобия» еще одна категория классицистической эстетики вызывала резкий отпор со стороны Пушкина — это категория возвышенного, особенно подробно разработанная в известном трактате Лонгина «О высоком».

С наивной прямолинейностью сущность этой категории в кодексе классицизма раскрывает Тредиаковский: в высоком стиле нет «ничего подлого, нет низкого и народного: все везде преславное, знатное, отменное и царской верховности достойное». Возвышенное в классицизме имело подчеркнуто аристократический характер. «Низкое» и «подлое» могло входить в искусство, но лишь с отрицательным знаком, преимущественно в комическом аспекте. В своеобразном преломлении эту категорию воспринимали и романтики, презиравшие обыденную, «филистерскую», действительность, искавшие необычного и исключительного.

Обязательность категории «возвышенного» крайне сужала пределы поэзии, уводила мысль от серьезного и внимательного изучения окружающей действительности. Кроме того, требуя изображения «высокого», т. е. положительного, эта теория направляла мысль на идеализацию действительности, а не на критику ее. Таким образом, теория «возвышенного» была серьезным препятствием на пути развития критического реализма. И насколько прочно эта категория утвердилась в эстетике, показывает тот факт, что с ней приходилось серьезно бороться даже Чернышевскому.

Категория «возвышенного» была непосредственно связана в эстетике и классиков, и романтиков с категорией прекрасного, часто сливаясь с ней. Категория прекрасного как основного признака поэзии еще больше уводила мысль от критического рассмотрения недостатков действительности. Именно принципом «прекрасного» как оружием пользовались в 40—60-е годы реакционные писатели в своей борьбе с революционно-демократической литературой.

Пушкин объявляет настоящий бой против теории «возвышенного» и «прекрасного». «Самый ничтожный предмет может быть избран стихотворцем», — демонстративно заявляет Пушкин (Проект предисловия к последним главам «Евгения Онегина», 1830 г.). В «Евгении Онегине» Пушкин нарочито противопоставляет былой своей романтической любви к необычному и «высокому» (в романтическом понимании) свое стремление к «низкой» тематике.[1] Нарисовав прекрасную картину русской зимы и мужичка, «на дворнях обновляющего путь», Пушкин прибавляет, обращаясь иронически к поборникам «возвышенного»:

Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут:
Все это низкая природа;
Изящного не много тут.

В набросках «Родословной моего героя» Пушкин, как известно, с явным вызовом противопоставляет своего героя «возвышенным» героям и классицистов и романтиков.

Выбор в герои «коллежского регистратора» вместо «сенатора» — это выпад против классицистической «табели о рангах». Выбор «просто гражданина столичного» вместо Демона, Дон-Жуана — это выпад против романтических поисков необыкновенного, «возвышенного» героя.

Разрушая «табель о рангах» классицизма, подчеркивая свой демократизм в противовес аристократизму классицистов, Пушкин в своих произведениях выводит в качестве героев мещаночку Парашу, станционного смотрителя, мастерового-гробовщика, «мужика» Пугачева. Даже свою любимую героиню Пушкин называет «демократическим» именем Татьяны, с которым «неразлучно воспоминанье старины иль девичьей».

Своей страстной борьбой за права «низкой» тематики Пушкин стремился ввести в сознание читателей и критики ту простую мысль, что вся жизнь, во всех ее проявлениях, может и должна быть предметом поэзии; что самые ценные и нужные произведения — это именно те, в которых рисуется современная простая жизнь обыкновенных людей, «в которых отразился век, и современный человек изображен довольно верно». Пушкин настолько перерос в этом отношении своих современников, что декабристы не могли понять ценности «Евгения Онегина», а критики совершенно серьезно противопоставляли Пушкину Бенедиктова как великого «поэта мысли». И только гениальный Белинский, критик-демократ, смог оценить всю глубину пушкинского реализма. А окончательную теоретическую формулировку пушкинской мысли дал Чернышевский: «Область искусства — все интересное для человека в жизни и природе».

Пушкинская борьба против обязательности категорий «возвышенного» и «прекрасного» была борьбой за подлинный реализм и демократизацию искусства. И в этой борьбе критерию «возвышенного» Пушкин противопоставил новый критерий художественной ценности произведений, прямо противоположный критериям и классицистов и романтиков, — критерий простоты.

«Прелесть нагой простоты», «благородная простота» — вот высшие критерии, выдвигаемые Пушкиным для оценки произведений искусства.

В этой категории простоты прекрасно объединились все основные положения пушкинской эстетики: верность и точность изображения действительности, выбор обыденных явлений и обыденных героев, полная искренность, простота выражения. Простота — это отсутствие «чопорности», «надутости», «эффектов», «преувеличения», «высокопарности»,

[1] Отрывки из путешествия Онегина — «В ту пору мне казались нужны...» и т. д., кончая словами: «Фламандской школы пестрый сор!»

«изысканности», «манерности» и т. д. — всего того, на что резко нападает Пушкин в произведениях и классицистов, и романтиков и что он прямо называет «шарлатанством».

Характер этой простоты в произведениях самого Пушкина прекрасно разъясняет Белинский: «Поэзия его чужда всего фантастического, мечтательного, ложного, призрачного, идеального; она вся насквозь проникнута действительностью; она не кладет на лицо жизни белил и румян, но показывает ее в ее естественной, истинной красоте».

И Белинский в свой эстетический кодекс вводит этот пушкинский критерий простоты как признак подлинного высокого и истинного искусства.

Критерий простоты больше всего обосновывал защиту реалистического изображения действительности, хотя содержал в себе и определенный социальный момент — требование демократизации искусства. Социальную сторону искусства, обоснование демократизации искусства в эстетике Пушкина с наибольшей яркостью определяет другая категория — категория народности искусства, которая, в свою очередь, также содержит в себе и обоснование реализма.

Вопрос о народности литературы, возникший в России еще в XVIII в., обоснованный романтиками и вызывавший самую острую полемику в первые десятилетия XIX в., Пушкин ставил и решал необычайно глубоко и всесторонне. Не развивая всех положений Пушкина по этому вопросу,[1] мы ограничимся лишь напоминанием тех основных выводов, к которым приходил Пушкин. Подлинно народным Пушкин признавал такого писателя, который 1) прекрасно знает свой народ и может живо и точно изобразить все особенности национальной психологии; 2) в своем творчестве выражает «страсти народа», «струны его сердца», «вкусы» его, т. е. мысли, думы и мечты своего народа, смотрит на действительность «глазами народа» — не высших его классов, а широких демократических масс; 3) опирается в своем творчестве на «свежие вымыслы народные», на «вкусы» народа — на творчество и культуру масс, на их поэзию, их язык; 4) обращается своим творчеством к широким народным массам; причем творчество этого поэта действительно понятно и близко массам — «любезно народу».

В своих теоретических обоснованиях вопроса о «народности» литературы Пушкин предвосхитил все основные положения, которые развивал потом Белинский — первый великий критик-демократ. Взгляды Белинского и Пушкина на «народность» литературы, по существу, совершенно совпадают, хотя сам Белинский не знал всех высказываний Пушкина. Такое понимание принципов народности литературы еще раз ясно показывает нам, что путь Пушкина в последние годы его жизни был путем к демократии, путем к Белинскому (которого, как известно, Пушкин даже пытался привлечь в свой журнал). В эстетической теории Пушкина были первые зародыши той материалистической эстетики, стройную систему которой построил впоследствии Чернышевский.

4

«Правдоподобие характеров и положений», «истину страстей» Пушкин, как мы видели, считал основным признаком высокой литературы. Человек стоит в ней в центре внимания. Действительно, во всем реалистическом искусстве основным и главным является создание человеческих характеров, имеющих широкое обобщающее значение, — создание типов. Именно «типичные характеры» положил Энгельс в основу своего известного определения реализма.

[1] См. выше статью Б. В. Томашевского «Пушкин и народность».

Поэтому естественно, что, глубоко обдумывая все основные принципы нового, реалистического и народного искусства, Пушкин должен был уделить большое внимание и вопросу о характерах в литературе.

Вопрос о литературном персонаже как обобщающем «типе» был хорошо разработан еще в эстетике классицизма. Необходимость обобщающего значения «типа» была твердо установлена. И перед Пушкиным возникал вопрос не о самой типичности как «обобщении», а прежде всего о том, как соединить это широкое обобщение с разносторонностью и яркой индивидуальностью, с реальной жизненностью характера, как разрешить противоречие общего и индивидуального в литературном типе. А этот вопрос, в свою очередь, уходил корнями в другой — наиболее важный и основной — вопрос о самых основах и принципах типизации.

Классицисты, логизировавшие искусство, отправлявшиеся от абстрактных идей, были склонны сводить обобщающий образ почти к простой логической схеме — к понятию. Отсюда — схематизм, против которого восстает Пушкин. Герой превращается из живого человека в отвлеченный «тип такой-то страсти, такого-то порока», наделяется только одной чертой характера: у Мольера «Скупой скуп — и только». Наделенный одной только чертой, герой в каждом своем поступке и в каждой реплике проявляет эту свою единственную черту; отсюда — утомительное однообразие: «У Мольера Лицемер волочится за женою своего благодетеля — лицемеря; принимает имение под сохранение — лицемеря; спрашивает стакан воды — лицемеря» («Table-talk»). Такой же схематизм видит Пушкин и в героях нравственно-сатирических романов, например у Булгарина, весь характер героев которого удобно исчерпывается их фамилиями, обозначающими ту «страсть», носителями которой, воплощением которой они являются: «Г. Булгарин наказует лица разными затейливыми именами: убийца назван у него *Ножевым*, взяточник — *Взяткиным*, дурак — *Глаздуриным* и проч. Историческая точность одна не дозволила ему назвать Бориса Годунова — *Хлопоухиным*, Димитрия Самозванца — *Каторжниковым*, а Марину Мнишек — *княжною Шлюхиной;* зато и лица сии представлены несколько бледно» («Торжество дружбы, или оправданный Александр Анфимович Орлов»). Такой схематизм подчеркивает Пушкин даже в героях драм Байрона, который делает своих героев простым воплощением отдельных черт своего характера.

Этой односторонности типов-схем Пушкин противопоставляет «широкое и вольное изображение характеров» в произведениях Шекспира.

Шекспировская разносторонность приводит к яркой индивидуализации образа, к индивидуализации всех человеческих переживаний, создает неповторимое своеобразие человеческой личности. «Каждый человек любит, ненавидит, печалится, радуется — но каждый на свой лад — почитайте-ка Шекспира» (Письмо Н. Н. Раевскому, 1825 г.).

Но односторонность и разносторонность обрисовки характеров зависит от самого принципа типизации. Пушкин приходит к пониманию того, что односторонность и схематизм в изображении характеров имеет причиной «поверхностный взгляд на природу человеческую», свойственный и классицистам, и романтикам, — взгляд, который «обличает, конечно, мелкомыслие и вскоре так же будет смешон и приторен, как чопорность и торжественность романов Арно и г-жи Котен» («Мнение М. Е. Лобанова...»). Герои Мольера потому схематичны, что являются не живыми людьми, а «типами такой-то страсти, такого-то порока». Характеры романтиков потому схематичны, что романтики «в сердце человеческом обретают только две струны: эгоизм и тщеславие». Герои трагедий Байрона — также лишь носители отдельных «страстей» самого поэта.

Найти твердую почву для разрешения противоречия между требованием типичности и разносторонности, типичности и индивидуальности характеров не могли ни классицисты, ни просветители, ни романтики, так как все они исходили так или иначе от абстрактного человека, носителя каких-либо качеств и свойств «человеческой природы», причем наделение героя теми или иными чертами обусловливалось произволом автора.

Глубина, живость и разносторонность изображения характера у Пушкина определялись прежде всего тем, что он исходил из совершенно иных принципов типизации.

Еще о характере героя «Кавказского пленника» Пушкин писал: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» (Письмо к В. П. Горчакову, октябрь—ноябрь 1822 г.). Позднее Пушкин замечал о характере Пимена: «Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: умилительная кротость, простодушие, нечто младенческое и вместе мудрое, усердие, набожность к власти царя, данной им богом — совершенное отсутствие суетности пристрастия — дышат в сих драгоценных памятниках времен давно минувших...» (Наброски предисловия к «Борису Годунову»).

Точка зрения Пушкина резко отлична от точки зрения и просветителей и романтиков. Пушкин непосредственно отправляется от жизни, от реальных людей. В художественном типе он видит не обобщение какого-нибудь свойства «человеческой природы» — или страсти, или порока, но обобщение всего многообразия психологических черт, свойственных определенной группе реальных людей. Не тип «разочарованного» или «мизантропа» вообще, а типичный характер молодого интеллигента начала XIX века со всеми его характерными чертами или тип русского летописца и т. д. Художественный тип, в понимании Пушкина, есть обобщение разнообразных психологических черт, характерных для определенной, исторической реальной группы людей.

При таком принципе типизации, естественно, разрешалось требование разносторонности — «широкого и вольного изображения характеров». Необходимо было давать в типе все черты, характерные, например, для молодых людей начала XIX в., или все черты русского летописца: и кротость, и простодушие, и наивность, и мудрость, и набожность, и беспристрастие и т. д.

Имея довольно ясное представление о разделении общества на отдельные группы с противоречивыми интересами, с борьбой между ними, Пушкин понимал литературный тип как тип людей определенной общественной группы. Этот принцип с большой ясностью проведен уже в «Борисе Годунове» — произведении, построенном именно на борьбе общественных групп, а не личностей. Здесь выведены типичные представители различных борющихся общественных групп: боярства, крестьянства, духовенства. В «Евгении Онегине» Пушкин как будто стремится дать типичных представителей всех общественных групп, которые существовали в то время в России: дворянство (высшее, среднее, мелкое), крестьянство, купечество, мещанство. Наконец, в «Капитанской дочке» уже прямо выводятся антагонистические классы — дворянство и крестьянство в их классовой борьбе. Все это ясно свидетельствует о том, что Пушкин ясно понимал и подчеркивал социальную основу характеров своих героев, рассматривал литературные типы прежде всего как типичных представителей определенных классов.

Конечно, и до Пушкина писатели часто рисовали не абстрактных, а реальных классовых людей, ибо нарисовать сколько-нибудь живо и

художественно совершенно абстрактного человека невозможно. Но эта реальная живость получалась скорее «вопреки» теоретическим установкам, которые вступали в борьбу с жизненным материалом и потому неизменно извращали его. Пушкинский принцип типизации не только не противоречил жизненным наблюдениям, но, наоборот, углублял их. Это вело к полной победе реализма в его творчестве.

Принцип «народности», требование уловить все своеобразие национального характера вели к своеобразной национальной окраске типичных классовых черт. Татьяна — дворянская девушка, но именно русская дворянка. Пушкин подчеркивает, что она «русская душою», как и Онегин — не вообще разочарованный молодой дворянин-интеллигент, но именно «москвич в гарольдовом плаще».

Глубокий историзм Пушкина выражался в том, что он всегда подмечал исторически типичные черты. Недаром он точно датировал свой роман «Евгений Онегин»: жизнь петербургского молодого человека в конце 1819 года (первая глава). Бояре XVI в. в «Борисе Годунове», дворяне XVIII в. в «Капитанской дочке» и дворяне начала XIX века в «Евгении Онегине» резко отличаются друг от друга. Недаром, работая над «Борисом Годуновым», Пушкин читал летописи, чтобы в них уловить «образ мыслей и язык того времени».

Наконец, Пушкин требовал, как мы видели, индивидуализации каждого героя. И, действительно, все герои Пушкина ярко индивидуализированы, производят впечатление подлинно живых, неповторимо индивидуальных людей, несмотря на то, что они всегда типичны.

5

Новый реалистический принцип типизации, который положил Пушкин в основу своих типических характеров, требовал и совершенно иных способов развертывания образа, т. е. иных принципов композиции.

Когда характер является лишь носителем одной «страсти или порока», то ясно, что основой композиции, ядром сюжета должно было являться столкновение двух носителей противоположных «страстей». Поэтому обычное построение произведений в классицистическом духе — это противопоставление двух характеров и борьба между ними. Отвергая старый принцип построения характера, Пушкин, естественно, отрицает и классицистический принцип построения действия: «Противоположности характеров — вовсе не искусство, но пошлая пружина французской трагедии», — резко заявляет Пушкин («Заметки на полях статьи кн. П. А. Вяземского...»).

В художественном произведении автор должен, по мнению Пушкина, давать «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах», т. е. сущность произведения — раскрытие социально типичного характера, поставленного в определенные обстоятельства. Прежде всего необходимо найти такие обстоятельства, в которых могли бы раскрыться все стороны сложного характера. Но обстоятельства не являются только обстановкой для переживаний, — они должны представлять собой и реальные причины, обусловливающие и объясняющие как характер в целом, так и отдельные его поступки и переживания. Прямой задачей своего романа Пушкин считает не только изображение хандры Онегина, но и отыскание, раскрытие причин этого «недуга», т. е. раскрытие причин образования характера.

«Обстоятельства» в таком понимании являются изображением типичных реальных причин, не только помогающих раскрытию всех сторон характера, но и обусловливающих самое возникновение переживаний,

сложение характера. Таким образом, характер и обстоятельства являются едиными и нераздельными. Поэтому, например, совершенно отбрасывается возможность разделения трагедии на трагедию характеров и трагедию нравов. «Вы спросите меня, — пишет Пушкин, — а ваша трагедия — трагедия характеров или нравов? Я избрал наиболее легкий род, но попытался соединить и то, и другое» (Письмо Н. Н. Раевскому, 1825 г.).

Кроме того, так как обстоятельства должны представлять типизированные реальные причины образования характера, то они и сами по себе должны быть и реальны и типичны. Реалистический характер должен ведь развиваться «согласно общим законам природы», как говорил еще Август Шлегель. «Обстоятельства» и должны типизировать эти «общие законы природы». Тем самым события, взятые автором, и обстановка, окружающая героев произведения, превращаются в «типичные обстоятельства». И Пушкин поэтому требует от писателя «правдоподобия характеров и положений», «верного изображения лиц, времени, развития исторических характеров и событий» (Наброски предисловия к «Борису Годунову»).

Положение о причинной обусловленности характера и психики человека является одним из давних требований литературной теории начиная от Аристотеля. Но основной вопрос заключается здесь в том, что именно считает художник истинными и наиболее глубокими причинами образования характера и поведения героя. Для реализма вообще характерно признание обусловленности поведения человека социальными причинами, тогда как натурализм, наоборот, склонен выдвигать на первый план биологические причины. Но понимание социальных причин может быть весьма различно: от чисто бытовых условий, условий воспитания, ближайшей среды до общих культурных условий и до признания основной, важнейшей определяющей причиной — классовой борьбы, классовых позиций человека.

Исторические взгляды Пушкина побуждали его признать основой исторического процесса не желания и действия отдельных лиц, а движение и борьбу масс. Личность сама была обусловлена историческим процессом, определяемым движением масс.

Свою первую реалистическую трагедию Пушкин намеренно хотел сделать трагедией «без любви». Мало того, не борьбу Бориса и Григория Отрепьева стремился изобразить Пушкин, а «облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории». И Пушкин, действительно, создает такую трагедию, в которой судьба героев создается не столько их личными «страстями», сколько обостренной борьбой, разгоревшейся в то время. Без этой борьбы Борис мог бы быть мудрым и прогрессивным правителем, а Григорий Отрепьев — мелким авантюристом, если не остался бы просто монахом. Этот прием Пушкина был настолько необычен, что люди, привыкшие к формам классицистической трагедии, отказывались признавать «Бориса Годунова» драматическим произведением, видя в нем лишь неудачную попытку драматизации материала, пригодного только для исторической повести. В «Капитанской дочке» эта зависимость «судьбы» героев от исторических условий борьбы классов выступает еще резче: Пугачев в обычных мирных условиях, по словам самого Пушкина, мог бы быть «лихим урядником» в отряде Дениса Давыдова, а широким народным восстанием он был вознесен на героическую высоту народного вождя. Комичный Миронов становится истинным героем, как и смиренный дворянский недоросль Гринев.

При пушкинском понимании типических обстоятельств было уже невозможно почти полное выделение героя из среды, обычное в класси-

цизме, а, наоборот, требовался широкий исторический и бытовой фон, — та «далекая перспектива», о которой говорил Авг. Шлегель, противопоставляя романтическую драму классицистической, — словом, тот «существенный активный фон», на который указывал в трагедиях Шекспира Маркс[1]. Этот «активный фон» в виде народного движения выступает ярко и в «Борисе Годунове» и в «Капитанской дочке».

В «Евгении Онегине» Пушкин как будто строго ограничивает свой кругозор чисто бытовыми условиями, не рисуя никаких общественных движений. Конечно, Пушкин требовал от реалистов бытовой конкретности. Но ограничение этими рамками, несомненно, во многом вызывалось чисто цензурными условиями. Ведь мы знаем, что «для себя» Пушкин написал X главу «Онегина». А в этой главе не только вводится общественный фон, но рамки его раздвигаются до пределов мировой революционной борьбы, когда «тряслися грозно Пиренеи, волкан Неаполя пылал, безрукий князь друзьям Мореи из Кишенева уж мигал», а в России после победоносной борьбы с Наполеоном, всколыхнувшей весь народ, нарастало революционное движение декабристов. И уже по иному тогда определяется «судьба» героев романа: неудовлетворенность жизнью Онегина, Ленского и Татьяны, уходя своими корнями в большие общественные сдвиги, связывается с «судьбою народной». Именно это острое чувство глубоких всемирно-исторических связей, чувство связи и единства «судьбы человека» и «судьбы народа» и делают Пушкина одним из величайших реалистов в мировой литературе.

Противник описательного натурализма, Пушкин требует, чтобы в произведении давалось не простое хронологическое изложение событий, а показывались такие конфликты, в которых с наибольшей яркостью раскрывались бы типичные характеры и основные типичные черты эпохи. Поэтому в построении произведений Пушкин так ценил план — обдуманное и ясное расположение частей. «Есть высшая смелость. Смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию» («Есть различная смелость», 1827 г.). «Ода стоит на низших степенях... *плана* нет в оде и не может быть — единый план «Ада» есть уже плод высокого гения» (Заметки по поводу статьи Кюхельбекера...) «Конец прекрасен,— пишет Пушкин о стихотворении Батюшкова «Странствователь и домосед», — но плана никакого нет, цели не видно...» (Заметки на полях «Опытов в стихах и прозе Батюшкова»).

Но Пушкин отнюдь не требовал изобретения сложных и запутанных, авантюрных сюжетов. Пушкинский принцип «простоты» прилагался им и к развитию действия: конфликты должны быть просты, жизненны, правдивы, предельно ясны. На таких сюжетах и построены все произведения Пушкина.

6

Вопрос об отношении формы и содержания является одним из существенных вопросов реалистической эстетики. Впервые с достаточной глубиной этот вопрос, на почве идеалистической философии, был разработан романтиками.

Классицисты, логизируя идейное содержание искусства, не могли притти к правильному пониманию единства формы и содержания. Форма, вслед за Аристотелем, говорившим о поэтическом языке, как о «речи украшенной», по существу понималась как внешнее «оформление» готового содержания. Отсюда естественно вытекала необходимость многочисленных «правил» литературного мастерства. Романтики поставили

[1] Маркс. Письмо Лассалю. «Маркс и Энгельс об искусстве», 1938, стр. 173.

вопрос об единстве формы и содержания, о зависимости формы от содержания. «Форма есть не что иное, как полная значения внешность — физиономия каждой вещи, выразительная и не искаженная какими-либо случайными признаками, правдиво свидетельствующая о ее скрытой сущности», — так определяет форму Авг. Шлегель.

У Пушкина мы не найдем философского определения формы, но все его замечания о форме ясно показывают, что Пушкин, считая основным содержание, видел в форме именно способ наилучшего и наиболее точного раскрытия этого содержания. Пушкин всегда крайне отрицательно относился к самодовлеющей игре «формальными приемами», считая их вредными для подлинного искусства. «Трубадуры играли рифмою, — пишет Пушкин, — изобретали для нее все возможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы: явились баллада, рондо, сонет и проч. От сего произошла необходимая натяжка выражения, какое-то жеманство, вовсе неизвестное древним; мелочное остроумие заменило чувство, которое не может выражаться в триолетах. Мы находим несчастные сии следы в величайших гениях новейших времен» («О поэзии классической и романтической», 1825 г.). Писатели, работающие исключительно над формой, быстро забываются, не оставляя великих произведений. Вспомним отзыв Пушкина о Малербе и Ронсаре, «истощивших» «силы свои в усовершенствовании стиха...» «Такова, — продолжает Пушкин, — участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о механизме языка, наружных формах слова, нежели о мысли — истинной жизни его, не зависящей от употребления» («О ничтожестве литературы русской», 1834 г.).

Писатель должен прежде всего заботиться о «мысли», а не о «наружных формах слова», должен рисовать картины, т. е. давать глубокое содержание и яркие образы: «Ум не может довольствоваться одними игрушками гармонии, воображение требует картин и рассказов» («О поэзии классической...»).

Поэтому можно простить писателю недостатки формы, если содержание его произведений глубоко: «Байрон мало заботился о планах своих произведений или даже вовсе не думал о них; несколько сцен, слабо между собою связанных... были ему достаточны для сей бездны мыслей, чувств и картин» («О Байроне и его подражателях»).

Из всего этого ясно, что Пушкин основным считает содержание, а форму лишь способом раскрытия этого содержания. Вот почему он может простить недостатки формы при глубоком содержании, но самая изысканная форма, лишенная содержания, не имеет для него никакой цены. Пушкин убежден, что изысканная форма не может даже выражать глубокого содержания, ибо чувство «не может выражаться в триолетах».

Мы уже говорили о том, какое значение придает Пушкин «плану» произведения. По вопросу о жанрах Пушкин, отрицая «иерархию» жанров, выработанную классицизмом, объявляет себя сторонником свободы и разнообразия жанров. «Благоговею перед созданием «Фауста», но люблю и эпиграммы» — заявляет он («Путешествие В. Л. П.», 1836 г.). Но Пушкину приходилось бороться не только против классицизма, но и против безраздельного господства «малых жанров» в творчестве карамзинистов-сентименталистов и представителей «легкой поэзии». Сам Пушкин стремился создавать «крупные» жанры — трагедию, роман, поэму, повесть. Поэтому он подчеркивает, что не все жанры имеют одинаково важное достоинство. «Tous les genres sont bons, hors les genres ennuyeux. Хорошо было сказать это в первый раз; но как можно важно повторять столь великую истину? Эта шутка Вольтера служит основаньем поверхностной критике литературных скептиков; но скептицизм во всяком слу-

чае есть только первый шаг умствования. Впрочем некто заметил, что и Вольтер не сказал: également bons» («Отрывки из писем, мысли и замечания»).

Пушкин, несомненно, предпочитает серьезные, «большие» жанры. Для реализма XIX в. и будет наиболее характерным развитие именно романа, как наиболее пригодного для показа широких картин действительности. Только тогда художественное произведение может произвести сильное впечатление, вызвать глубокие чувства.

Очень большое внимание в своих высказываниях уделяет Пушкин вопросам языка. Это внимание вполне понятно. Язык есть «первоэлемент поэзии», как говорит Горький. Ведь мысль поэта и поэтический образ должны найти наиболее точное и яркое выражение именно в слове. «Муки слова» — типичные муки писателя. Сам Пушкин, который так свободно владел огромным богатством языка, прекрасно понимал эти муки, эту трудность найти слово, наиболее нужное для выражения данной мысли. «Есть два рода бессмыслицы, — писал он, — одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения» («Отрывки из писем»). Черновики самого Пушкина наглядно иллюстрируют эти поиски слова для выражения мысли.

Литературный язык до Пушкина был еще чрезвычайно слабо разработан, не имел еще того богатства, гибкости, выразительности, которые должен был дать литературному языку сам Пушкин. Многие понятия, чувства, переживания невозможно было выразить на этом языке. Татьяна, «русская душою», воспитанная няней, пишет письмо Онегину на французском языке. И Пушкин объясняет это странное явление:

Она по-русски плохо знала,
Журналов наших не читала
И выражалася с трудом
На языке своем родном,
Итак писала по-французски...
Что делать! Повторяю вновь:
Доныне дамская любовь
Не изъяснялася по-русски...

Вот почему проблема литературного языка так остро стояла в пушкинскую эпоху. И только после работы Пушкина над литературным языком уже любая мысль, любое чувство, любое переживание могли быть выражены на русском языке со всеми тончайшими оттенками и нюансами.

Понятно поэтому, что вопросы поэтического языка постоянно занимали мысль Пушкина.

В нашу задачу не входит освещение всех вопросов литературного языка, поднимавшихся Пушкиным. Мы остановимся лишь на тех высказываниях о языке, которые характеризуют реалистическую установку Пушкина, углубляют его реалистическую эстетику.

Чрезвычайно важным в реалистической поэтике является требование характерности языка действующих лиц, требование своеобразия речи для каждого персонажа. Эта характерность отсутствовала в классицистической трагедии.

Пушкин замечает, что в классицистической трагедии, кроме знаменитых «трех единств», «сей пресловутой тройственности, есть и единство, о котором французская критика и не упоминает (вероятно, не предполагая, что можно оспоривать его необходимость), единство слога — сего 4-го необходимого условия французской трагедии, от которого избавлен театр испанский, английский и немецкий» (Наброски предисловия к «Борису Годунову»).

В противоположность этому «единству» Пушкин выдвигает требование для каждого лица «найти язык, соответствующий его характеру». Читая поэму Баратынского «Эда», Пушкин восхищается тем, что «гусар, Эда и сам поэт — всякой говорит по своему» (Письмо А. А. Дельвигу, 20 февраля 1826 г.). Пушкин всегда отмечает несоответствие языка реальному характеру героя. О стихотворении Батюшкова «Пленный» он пишет: «Русский казак поет, как трубадур, слогом Парни, куплетами французского романса» (Заметки на полях «Опытов»...), а о «Псалме» Глинки дает такой отзыв (называя его «ухарским псалмом»): «Псалом Глинки уморительно смешон... Он заставил бога говорить языком Дениса Давыдова» (Дневник, 22 декабря 1834 г.).

Но требуя характерности языка, Пушкин резко возражает против схематизации языка, его «однотонности», однообразия, что является обычным следствием построения самого характера на одной «страсти или пороке».

«Существует еще такая замашка: когда писатель задумал характер какого-нибудь лица, то что бы он ни заставлял его говорить, хотя бы самые посторонние вещи, всё носит отпечаток данного характера (таковы педанты и моряки в старых романах Фильдинга). Заговорщик говорит: *Дайте мне пить*, как заговорщик,— это просто смешно. Вспомните Озлобленного Байрона (ha pagato!) — это однообразие, этот подчеркнутый лаконизм, эта непрерывная ярость — разве всё это естественно? Отсюда эта принужденность и робость диалога... Читайте Шекспира, он никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежащую минуту и при надлежащих обстоятельствах он найдет для него язык, соответствующий его характеру» (Письмо Н. Н. Раевскому, 1825 г.).

Итак, речь действующих лиц должна быть ярко характерна, но в то же время совершенно естественна, жива и разнообразна. Все это — типичные положения подлинно реалистической поэтики, не потерявшие своего значения и до нашего времени.

Для авторского языка в качестве основного критерия Пушкин выдвигает критерий точности, который непосредственно вытекает из взглядов Пушкина на отношение формы и содержания. Язык, являясь формой мысли, должен прежде всего с предельной точностью и ясностью выразить эту мысль, чувство, нарисовать образ. «Благословляю и поздравляю тебя, — обращается Пушкин к Дельвигу, — добился ты, наконец, до точности языка — единственной вещи, которой у тебя недоставало» (Письмо Л. С. Пушкину, 30 января 1823 г.). Как о большой заслуге, Пушкин говорит о «гармонической точности, отличительной черте школы, основанной Жуковским и Батюшковым» (статья о «Карелии» Ф. Глинки, 1830 г.). Эту «точность» языка отмечает Пушкин в стихах Баратынского, Туманского. Наоборот, разбирая «Фракийские элегии» Теплякова и выписав целый ряд его метафор, Пушкин заключает: «все это не точно, фальшиво или просто ничего не значит».

Пушкинская точность — это не только точное выражение авторской мысли, но прежде всего полное соответствие объективной действительности, подлинным чертам изображаемого объекта. Это очень ясно видно хотя бы из разбора Пушкиным стихотворения Вяземского «Водопад»:

«Сердитый влаги властелин —

вла вла — звуки музыкальные, но можно ли, например, сказать о молнии: *властительница небесного огня?* Водопад сам состоит из влаги, как молния сама огонь...

Но ты, питомец тайной бури.

Не питомец, скорее родитель — и то не хорошо — не соперник ли? *Тайной* о гремящем водопаде говоря, не годится; о буре физической — также...» (Письмо П. А. Вяземскому, 14 и 15 августа 1825 г.).

Предельную точность своего собственного языка Пушкин разъясняет неоднократно. Так, он разъяснял Вяземскому точный смысл своих эпитетов «на берегу заветных вод» и «язвительных лобзаний». Весьма интересные пояснения дает Пушкин к эпитету «нелюдим», характеризующему Онегина: «*Нелюдим* не есть мизантроп, т. е. ненавидящий людей, а убегающий от людей. Онегин нелюдим для деревенских соседей...» (Письмо ему же, 29 ноября 1824 г.).

Критерий точности — это основной критерий оценки поэтического языка у Пушкина.

Вторым критерием оценки языка у Пушкина является тот критерий простоты, который, как мы уже говорили, играет вообще очень важную роль во всей эстетической системе Пушкина.

«Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность», — с горечью замечает Пушкин: «Прелесть нагой простоты так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем» («В зрелой словесности приходит время...»).

Всем известны ядовитые издевательства Пушкина над витиеватостью и вычурностью языка и классиков и карамзинистов. Пушкин дает прекрасные образцы «перевода» этого «витийственного» языка на свой простой поэтический язык.

Таков образец «перевода» романтической фразеологии Ленского в «Онегине»:

Он мыслит: «буду ей спаситель;
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек;
Чтобы двухутренний цветок
Увял, еще полураскрытый».
Все это значило, друзья:
С приятелем стреляюсь я.

Сам Пушкин в своем творчестве давал лучшие образцы простоты языка — простоты, которой так восхищался, например, Мериме, но которую, как известно, он все-таки не смог сохранить сам в своих переводах пушкинских произведений.

Наиболее соответствующим идеалу простоты, точности, свежести, живости и оригинальности, наиболее сохранившим «дух» русского языка, наиболее поэтическим Пушкин считал не литературный язык его времени, а народный язык. Принцип народности литературы — призыв опереться на «свежие вымыслы народные», на «мутные, но кипящие источники новой, народной поэзии» в особенности относился Пушкиным к литературному языку. Пушкин постоянно призывает «молодых писателей» «вслушиваться в простонародные говоры», изучать «старинные песни, сказки» — «для совершенного знания свойств русского языка». Пушкин говорит даже о том, что «язык и словесность» русские «много выиграли» именно благодаря тому, что развивались в народных низах, в то время как высшее дворянство пользовалось французским языком. Русский язык поэтому сохранил «драгоценную свежесть, простоту и, так сказать, чистосердечность выражений» («О предисловии г. Лемонте к переводу басен Крылова», 1825 г.).

7

Теоретические взгляды Пушкина складывались, как мы видим, в стройную систему, в систему подлинно реалистической эстетики. Теория «истинного романтизма», разработанная Пушкиным, была первым образцом реалистической эстетики, таившей в себе уже зачатки эстетики материалистической и демократической, блестяще разработанной потом русскими демократами. Прямые нити от пушкинской эстетики идут непосредственно к эстетике Белинского, а отнюдь не к дворянским теоретикам «чистого искусства», которые так любили выставлять Пушкина своим учителем и предшественником. «Тот процесс, который должен был привести к эстетике Чернышевского, уже начался фатально, и он уже зацепил Пушкина», — пишет Луначарский. Но ничего «фатального» в этом процессе нет. Такая преемственность вполне естественна, так как и от пушкинского демократизма прямые нити идут не к дворянскому либерализму, а к революционной демократии.

Эстетика Белинского особенно близка к пушкинской теории «истинного романтизма». Путь Белинского — это путь раннего оформления революционно-демократической идеологии. В области литературы Белинскому, как и Пушкину, приходилось еще вести борьбу прежде всего за признание прав реализма свергать старые классицистические кумиры и «развенчивать» романтиков; затем приходилось вести настойчивую борьбу за демократизацию литературы, наконец упорно бороться за глубокую и подлинную идейность литературы. При этом эстетическая теория Белинского создавалась прежде всего именно на защите и осмыслении творчества Пушкина. Наконец, эстетическая теория Белинского вырастала во многом, как и пушкинская, на переосмыслении и переработке положений эстетики романтиков. Все это и определяет чрезвычайную близость эстетической теории Белинского к пушкинской теории «истинного романтизма».

Уже в раннем периоде критической деятельности Белинского, когда он явно опирается на философию Шеллинга, мы видим его стремление к своеобразному истолкованию романтизма, близкому к пушкинскому пониманию.

В «Литературных мечтаниях» Белинский определяет романтизм как «возвращение к естественности, а следственно самобытности и народности в искусстве, предпочтение, оказанное идее над формой, и свержение чуждых и тесных форм древности». При таком понимании романтизма романтики Марлинский и Бенедиктов оказывались в глазах Белинского «псевдоромантиками», а истинными романтиками объявлялись Шекспир и Пушкин. Романтизм Пушкина при этом определялся очень оригинально: «Пушкин не натягивался, был всегда истинен и искренен в своих чувствах, творил для своих идей свои формы: вот его романтизм». Белинский должен был бы назвать эту свою теорию именно «истинным романтизмом», как и Пушкин. Но эта ранняя теория Белинского стояла, несомненно, ниже теории Пушкина, так как была построена на определенно идеалистической основе, хотя уже и вырывалась за рамки этого идеализма. Движение вперед заключалось лишь в том, что Белинский каждое положение своей эстетики связывал с общими философскими положениями, стремился выработать стройную и завершенную систему.

Особенно близка к пушкинской теории эстетика Белинского в последний период его деятельности, когда философской основой для нее становится материализм. Белинский рассматривает искусство как познание действительности в ее существенных, основных чертах. Белинский борется против поверхностного морализма за глубокую идейность поэзии,

требуя при этом прежде всего правдивости и точности изображения жизни. Белинский, как и Пушкин, борется против теории «возвышенного», против «риторического» направления за правдивое и естественное изображение «низкой» действительности — всей жизни. «Где жизнь, там и поэзия», — заявляет он. «Риторическому» направлению противопоставляет Белинский пушкинский принцип простоты. «Простота — это красота истины», говорит Белинский, и в его эстетике этот принцип играет такую же решающую роль, как и у Пушкина. Близка к пушкинской теории и разработка Белинским вопроса о форме и содержании. Критерием ценности произведения является, по Белинскому, «богатство содержания при силе выражения». Рассуждения Белинского о типичных образах в литературе представляют как бы дальнейшую разработку пушкинских положений. Наконец, одно из основных положений эстетики Белинского — учение о «народности» литературы — совпадает во всех основных чертах с теоретическими положениями Пушкина. Белинский как бы только развивает в своей теории основные принципы Пушкина.

Но в конце 40-х годов эстетическая теория Белинского, углубленная опорой на фейербаховский материализм и на изучение творчества Гоголя, является, несомненно, шагом вперед по пути материалистической и демократической эстетики. На первый план уже начинает выдвигаться как основной критерий «субъективность», идейная направленность реалистического изображения действительности. В понятии «народности» литературы основным положением, определяющим подлинную народность, выдвигается именно выражение народных чаяний. Это подводит эстетику Белинского уже вплотную к эстетике революционных демократов-шестидесятников.

Чернышевский впервые создает материалистическую эстетику как стройную и законченную научную систему. Тем самым положения, выдвинутые и Пушкиным и Белинским, не только приобретают полную ясность и четкость, но и находят научное обоснование.

Чернышевский и Добролюбов, обогащенные опытом революционной борьбы и ясной революционно-демократической программой, находят для эстетики основную отправную точку. Эта отправная точка — революционно-практическая.

«Главный недостаток всего предшествующего материализма (включая и фейербаховский),— пишет Маркс в тезисах о Фейербахе,— заключается в том, что предмет, действительность, чувственность берется только в форме *объекта или созерцания*, а не как *чувственно-человеческая деятельность*, практика; не субъективно».

«Философы, — пишет далее Маркс, — лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его».[1]

Чернышевский и Добролюбов прежде всего желали изменить общественный строй. В общественной жизни и истории они прежде всего видели борьбу, деятельность масс.

Подходя к искусству, к литературе, Чернышевский и Добролюбов также рассматривали их прежде всего не как пассивное созерцание, а как человеческую деятельность, как практику. Если искусство существует, оно, очевидно, нужно и полезно человечеству. Выше всего жизнь; все остальное — для жизни. Об этом говорит Чернышевский в своей диссертации. Чтобы понять сущность искусства, нужно прежде всего понять, для чего оно существует, как оно служит жизни. Так именно подходит к пониманию литературы Добролюбов: «Литература представляет собою силу служебную, которой значение состоит в пропаганде, а достоинство определяется тем, что и как она пропагандирует».

---

[1] Маркс и Энгельс. Соч., т. IV, 1938, стр. 589 и 591.

Это добролюбовское определение приводило в неистовую ярость всех поклонников «чистого искусства» и казалось подлинным «разрушением эстетики». Но именно в этом определении были уже заложены зачатки подлинно материалистической, марксистской эстетики. Именно благодаря такому революционно-практическому подходу к пониманию искусства эстетика Чернышевского и Добролюбова была выше ее философской базы — фейербаховского материализма — и таила в себе зачатки диалектико-материалистической эстетики. Такой глубины не могло быть и не было в эстетике не только Пушкина, но и Белинского.

Но как раз в пушкинской теории и в пушкинском творчестве лежит подлинное начало реалистической, материалистической в своей основе и демократической, в своей сущности, эстетики, полное развитие которой мы имеем у Чернышевского и Добролюбова. Этот факт еще глубже и яснее подтверждает нам истинный демократизм и глубокую народность пушкинского творчества.

Зачинателем реалистической эстетики в России является родоначальник всей новой русской литературы, создатель русского литературного языка — Пушкин.

Г. ВИНОКУР

НАСЛЕДСТВО XVIII в. В СТИХОТВОРНОМ ЯЗЫКЕ ПУШКИНА[1]

Настоящая статья имеет целью указать в произведениях Пушкина те факты языка, которые могут быть поставлены в связь с поэтической традицией, созданной в XVIII в. и переданной Пушкину его ближайшими предшественниками и учителями. Как известно, именно в зрелых произведениях Пушкина особенно ярко отразилось окончательное разрушение этой традиции, ознаменовавшее собой жизнь русского стихотворства 20—30 годов XIX в. Изучение роли Пушкина и его творчества в том перевороте, который произошел в русской стихотворной речи в эти годы, необходимо предполагает предварительное освещение вопроса о том, что́ Пушкин получил в данном отношении от предшествовавших ему деятелей русской поэзии и как он воспользовался этим наследством. В соответствии с так поставленной задачей, в этой статье изучается не внутренний строй языка пушкинских произведений (точнее: русского языка в тех его фактах, которые засвидетельствованы текстами Пушкина) со стороны фонетической, грамматической и семасиологической, а только отражение в языке произведений Пушкина известных *стилистических норм*, созданных допушкинской стихотворной литературой. В какой мере Пушкин следовал этим нормам и какой вообще след они оставили в его произведениях, — таковы вопросы, которые здесь обсуждаются.

К обсуждению привлекаются при этом лишь факты стихотворного

---

[1] Тексты Пушкина цитируются, в пределах появившихся уже томов, по новому академическому изданию (указывается том арабской цифрой и страница), а в остальном по девятитомному изданию «Academia» 1935—1937 г. (указывается том римской цифрой и страница). Тексты других авторов, если не оговорено иное, цитируются по следующим изданиям: Батюшков — по изданию: Соч. К. Н. Батюшкова, изд. П. Н. Батюшковым, т. I, СПб. 1887 (указывается страница); Державин — Сочинения Державина, ч. I—V, СПб. 1808—1816 (том и страница); Дмитриев — Соч. Дмитриева, ч. I—III, М. 1810 (том и страница); Жуковский — Полн. собр. соч. В. А. Жуковского в 12 томах, под ред. проф. А. С. Архангельского, СПб. 1902 (том и страница); Карамзин — Соч. Карамзина, т. I. Стихотворения, изд. Отд. русск. языка и словесн. Акад. Наук, П. 1917 (страница); Ломоносов — Соч. М. В. Ломоносова, изд. Ак. Наук, СПб. 1891 и след. (том и страница); Муравьев — Полн. собр. соч. М. Н. Муравьева, ч. I, СПб. 1819 (страница); Нелединский-Мелецкий — Соч. Нелединского-Мелецкого, изд. А. Смирдина, СПб. 1850 (страница); Василий Пушкин — Соч. Пушкина (Василия Львовича), изд. А. Смирдина, СПб. 1855; Сумароков — Полн. собр. всех соч. А. П. Сумарокова, изд 2-е, ч. I—X, М. 1787 (том и страница); Тредиаковский — 1) Соч. Тредиаковского, т. III, изд. А. Смирдина, СПб. 1849 (том и страница); 2) Тредиаковский. Стихотворения. Под ред. акад. А. С. Орлова. 1935 (страница). В отдельных случаях цитируются тексты по «Собранию образцовых русских сочинений и переводов в стихах», изд. 2-е, СПб. 1821, ч. 1 (сокращенно обозначается: С. о. с.).

языка, а язык пушкинской прозы оставлен в стороне. Это ограничение продиктовано не только обширностью темы, но также и принципиальными соображениями. Дело в том, что язык пушкинской прозы не традиционен в том смысле, в каком это можно говорить о языке стихотворных текстов Пушкина. Общеизвестно, что XVIII век не создал устойчивой традиции прозаического стиля литературной речи. Это, разумеется, не исключает личной зависимости Пушкина, как писателя, от тех или иных его предшественников в области русской прозы,[1] но стилистические нормы, отражавшиеся в прозаическом языке XVIII в., никогда не были для Пушкина живым фактом языковой культуры. Проза Пушкина относится к тому периоду его деятельности, когда новые точки зрения на нормы литературного языка уже сделали свое дело и их можно было применить к задачам прозаической речи как нечто готовое и данное. Какими бы частными свойствами ни отличался язык отдельных прозаических произведений Пушкина, он уже и в первой повести является в подлинном смысле слова пушкинским. Вряд ли такая проза была бы возможна без того богатого и длительного опыта в области разрушения старых и создания новых стилистических норм, который был приобретен Пушкиным в течение 10-х и 20-х годов, когда он выступал почти исключительно как стихотворец. Единственное, что можно было бы сказать здесь по этому поводу, это что в своей защите так называемого «простонародного» языка, как основы русской литературной речи, Пушкин находил себе поддержку в некоторых явлениях прежней литературы, в традиции так называемого «низкого слога», известной ему, между прочим, и по прозаической литературе XVIII в. и прежде всего по классическим комедиям Фонвизина. Сюда относится часто цитируемый отрывок из «Опыта отражения некоторых нелитературных обвинений», который, может быть, не лишне привести и здесь: «Если б *Недоросль*, сей единственный памятник народной сатиры, если б *Недоросль*, которым некогда восхищались Екатерина и весь ее блестящий двор, явился в наше время, то в наших журналах, посмеясь над правописанием Фонвизина, с ужасом заметили бы, что Простакова бранит Палашку *каналья* и *собачья дочерью*, а себя сравнивает с *сукою* (!!!). «Что скажут дамы, воскликнул бы критик, ведь эта комедия может попасться дамам!» — В самом деле страшно! Что за нежный и разборчивый язык должны употреблять господа сии с дамами! Где бы, как бы послушать!» и т. д. (IX, 134). Но, во-первых, подобную поддержку Пушкин находил не только в прозаических, но и в стихотворных явлениях «низкого слога» (ср. отношение Пушкина к языку басен Крылова), а во-вторых — все это имеет значение вовсе не для одной прозы Пушкина, и даже не столько, может быть, для его прозы, сколько для его стихотворных произведений.

Совсем другое дело — поэтическая традиция, унаследованная Пушкиным от прошлого. Это была традиция сильная и богатая, ее язык был языком самого Пушкина, во всяком случае в первый период его творчества, и именно она в первую очередь явилась предметом преодоления в его работе по созданию новых норм русского литературного языка. В каких фактах языка стихотворных произведений Пушкина отразилась эта традиция, видно будет из дальнейшего. Но сначала надо отдать себе общий отчет в самом ее содержании.

1

Основания той традиции литературного языка, которую застал Пушкин и которую он усвоил как наследник литературного прошлого, были заложены около середины XVIII в. деятельностью зачинателей новой

[1] См. по этому поводу вышенапечатанную статью Д. Д. Благого.

русской литературы. Главное значение в ее практической разработке и теоретическом обосновании принадлежало двум лицам — Тредиаковскому и Ломоносову. Языковая доктрина первого знаменовала полную ликвидацию средневекового, «церковно-славянского» периода в истории русского литературного языка, так как передавала руководящую роль в языке новой литературы собственно русскому, живому элементу, хотя и ограниченному с социальной стороны рамками языка «изрядной компании» и «лучшего употребления» (ср. доктрину Вожла и его принцип «bel usage»). Литературная и теоретическая деятельность второго окончательно закрепила за русской литературой право пользоваться живым русским языком, но притом указала разные формы употребления этого языка для разных литературных надобностей. Следствием этого явилось расслоение русского художественно-литературного языка на два стиля — простой и украшенный, причем второй из них, основанный на соединении элементов простого языка с различными языковыми средствами, заимствованными из церковно-славянской традиции, был стилем господствующим и получил в течение XVIII в. особенно яркое выражение в высокой поэзии разных жанров русского классицизма.[1]

Основной проблемой украшенного поэтического языка XVIII в. была проблема славянизмов. Тредиаковский начал с полного отрицания славянизмов (не на практике, а в теории), но уже в скором времени после этого перешел к защите славянизмов как необходимого средства русской литературной речи. Этот теоретический кризис, пережитый Тредиаковским на небольшом пространстве 1730—1750 гг., явился следствием тех событий, которые переживала в это время русская поэзия. В 1730 г. Тредиаковский формулировал свой нашумевший лозунг о полном тожестве литературного языка и обиходного («я оную — т. е. книгу — не славенским языком перевел, но почти самым простым Руским словом, то есть каковым мы меж собой говорим») в предисловии к переведенному им с французского галантному роману «Езда в остров любви». Но вскоре выяснилось, что центральная роль в русской литературе становится достоянием не романа, а торжественной оды. И тогда сам же Тредиаковский одним из первых понял, что «ода не терпит обыкновенных народных речей: она совсем от тех удаляется, и приемлет в себя токмо высокие и великолепные».[2] Ода на обиходном языке, разумеется, невозможна, а потому до тех пор, пока в русской поэзии существовали ода и прочие высокие жанры, в ней сохранялся и высокий стиль с его славянизмами. Уже гораздо позже, в эпоху полного распада классицизма, классик Катенин писал: «Знаю все насмешки новой школы над славянофилами-варягороссами и проч. Но охотно спрошу у самих насмешников: каким же языком писать эпопею, трагедию или даже всякую важную благородную прозу».[3] Иным, не «варягоросским» языком в указываемых Катениным жанрах действительно нельзя было пользоваться даже и в это время, но дело в том, что самые жанры эти в 20-х годах XIX в. были пережитком и не давали новой значительной продукции. Но в течение всей второй половины XVIII в. указанные жанры были продуктивны, и это обеспечивало устойчивое употребление в литературном языке тех форм и слов, которые лежали в основании высокого стиля и генетически были связаны с церковно-славянской традицией.

В самом понимании тех функций, которые должны принадлежать украшенному языку высоких жанров, могли обнаруживаться у разных

[1] Подробнее в моих статьях «Русский литературный язык в первой половине XVIII в.» и «Русский литературный язык во второй половине XVIII в.» в 3-м и 4-м тт. «Истории русской литературы», изд. Акад. Наук СССР.

[2] «Сборник материалов для истории Имп. Акад. Наук», издал А. Куник, ч. II, СПб., 1865, стр. 456.

[3] «Сын Отечества», 1822, № 13, стр. 249.

литературных направлений и отдельных писателей разные точки зрения. Нет сомнения, что Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков осуществляли *различные* литературные задания при помощи славянизмов, составлявших основу высокого стиля литературного языка. Но одно остается общим для всех литературных направлений XVIII в. — убеждение в том, что существуют такие литературные задачи, которые могут быть разрешены только в высоких жанрах и что эти жанры требуют особенного, украшенного языка. Индивидуальная экспрессивная манера пользоваться средствами этого украшенного языка могла быть разной, но самый состав языка оставался в принципе тот же. Личный стиль писателя не следует смешивать с объективными свойствами того или иного стиля самого языка. Для Ломоносова украшенный язык был прежде всего средством, в котором находили себе выражение его лирическое «парение», блеск, громкость, пышность его поэтической манеры. Ломоносов видит в украшенном языке наиболее удобное выражение для своих гиперболических образов, смелых и величественных картин, исполненных пламенного поэтического воображения и пафоса. Сумароков и его школа, пользуясь в общем тем же языковым материалом, т. е. русским языком своей эпохи, очищенным от «низких» слов и украшенным при помощи славянизмов, ставят себе другие литературные задачи. В книжной лексике и фразеологии их увлекает не столько ее громкость и пышность, — наоборот, они ратуют за «простоту» стиля, — сколько ее абстрактность, «отрешенность», «идеальность». Литература русского классицизма, как показано Г. А. Гуковским в его многочисленных работах, имеет своим преимущественным предметом метафизические, идеальные сущности, вечные и незыблемые идеалы моральные, религиозные, философские и т. п., в той особой иерархической соподчиненности, в которой они представлялись рационалистическому сознанию классиков. В одном из последних своих исследований Гуковский пишет по поводу «Россияды» Хераскова следующее: «Самый принцип высокости славянизма не является признаком эмоционального ореола вокруг данного слова (так было отчасти у Ломоносова), а является результатом детальной классификации точных значений. Реальность изображаемого мыслилась не как эмпирическая реальность конкретных предметов, а как концептуальная реальность вечных и объективно данных идей. «Молодость», «баран», «смотреть» — эти слова были не просто словами иного эмоционального звучания, чем «младость», «агнец», «зрети», а обозначали другие объекты: «молодость» относилась к фактам личной жизни отдельного человека, «младость» была общим понятием».[1] Здесь очень метко охарактеризовано значение славянизмов для литературы русского классицизма — высокий стиль языка в этой литературе имеет своим источником не эмоциональное, а рассудочное отношение к слову. Но самый язык остается и здесь высоким и состоит из тех же славянизмов. Наконец, в последние десятилетия XVIII в. находим еще и третью разновидность высокой экспрессии — гражданственность. В произведениях Радищева, в «Вадиме» Княжнина, в некоторых произведениях Державина славянизмы высокого стиля несут в себе стихию гражданского витийства и политического пафоса, иногда окрашенную религиозным тоном (например, у Державина), — этот стиль в XIX в. отчасти был унаследован поэзией декабристов, и отзвуки его имеются также в некоторых произведениях Пушкина, о чем ниже. Таким образом, конкретные приемы использования высокого, украшенного стиля языка были различны, но во всех высоких жанрах поэзии XVIII в., независимо от частных тенденций, обнаруживавшихся в разработке этих жанров разными писателями и школами, находим один и тот же «высокий

[1] Гр. Гуковский. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в., Л. 1939, стр. 239.

слог», прочно прикрепленный к этим жанрам. XVIII век явился эпохой своеобразного жанрового закрепощения литературного языка.

Но вот наступает в конце XVIII в. кризис русского классицизма. В той литературе, к которой переходит в это время руководящая роль, вместо рационализма находим субъективизм, вместо метафизического умозрения — чувствительность. Поднимаются протесты против «надутости» поэтического языка; самое понятие «высокого слога» начинает или осмысляться по-новому или и вовсе отрицаться. С одной стороны, начинают утверждать, что слог зависит не от слов, а от мысли; с другой стороны, один из родоначальников сентиментализма — М. Н. Муравьев, несколько упреждая события, уже в 1783 г. заявляет, что «всякий имеет свой собственный слог».[1] Вообще «слог» объявляется функцией писательской личности, «авторовой души», а не жанра. В связи с этим возникают два вопроса: во-первых, означали ли действительно подобные формулировки раскрепощение языка, т. е. освобождение его от принудительной связи с жанром; и, во-вторых, какова стала судьба в составе поэтического языка тех элементов церковно-книжной речи, которые предшествующей традицией были узаконены как основание «высокого слога»?

Раскрепощения языка на самом деле не получилось, а только изменились формы его зависимости от литературных жанров. Жанры, которые разрабатывались сентименталистами в поэзии, это по-преимуществу «средние» жанры с точки зрения поэтики классицизма, которые не имели в традиции XVIII в. точно формулированных языковых примет[2] и в своем языке склоняются то к высокому, то к простому, неукрашенному стилю. Ставя вопрос о стилистической природе «легкого стиха», сложившегося в русской поэзии на рубеже XVIII—XIX вв., Гуковский говорит так: «Было бы справедливо распространившееся в последние годы представление о том, что карамзинисты культивировали средний слог, если бы стилистическая система «карамзинистов» (допустим на минуту этот неточный термин) не снимала представление о высоком, низком и среднем стилях вообще и с достаточной определенностью».[3] Это замечание мне не кажется вполне удачным. Во-первых, высокие и низкие жанры продолжают еще жить в произведениях карамзинистов, на ряду со средними: Карамзин, Дмитриев (несмотря на свой «Чужой толк»), Жуковский еще писали оды, отличавшиеся всеми традиционными свойствами «высокого слога» в отношении языка; Озеров писал трагедии, которые, без всяких сомнений, являются еще трагедиями высокого стиля; Дмитриев, Жуковский, Батюшков еще пишут басни; но средние жанры — романс, баллада, элегия — все больше оттесняют высокие и низкие на второй план литературной жизни. Во-вторых, что особенно важно, хотя средние жанры действительно вытесняют остальные и претендуют, таким образом, на роль единственного, основного и не противопоставляемого ничему иному вида поэзии,[4] они не теряют от этого своих жанровых признаков. Разные виды легкой поэзии — еще не просто поэзия, а все-таки жанр, хотя бы и «единственный» (в принципе). В этом глубокое противоречие всей литературной позиции «карамзинизма». Как очень хорошо показывает в другом месте Гуковский, установление зависимости стиля от авторской личности не делает все же эту поэзию *индивидуальной* в подлинном смысле слова, потому что образ поэта в ней наделен

[1] Гр. Гуковский. Очерки, стр. 269.

[2] В упомянутой выше статье «Русский литературный язык во второй половине XVIII в.» я стараюсь доказать, что самое понятие «среднего слога» в применении к средствам языка есть понятие в известной мере фиктивное.

[3] Очерки, стр. 236.

[4] Ср. Ю. Тынянов, Архаисты и Пушкин («Пушкин в мировой литературе», 1926, стр. 232): „«Низкий» и «высокий» штили и жанры — органически связанные между собою явления; «средний» же враждебен им обоим„.

системой общеобязательных свойств. В центре поэзии здесь действительно личность, но что представляет собой эта личность, — известно уже заранее: это все тот же чувствительный и добродетельный человек. Таким образом, хотя слог и зависит от «авторовой души», но «душа» у всех авторов фатальным образом оказывается одинаковой (исключения, вроде Жуковского, поскольку они были, тем самым несли разложение всему этому поэтическому стилю). Поэтому жанры «теряют четкие очертания», все пишется «одним и тем же слогом»,[1] *одинаково*. Эта одинаковость мешает окончательному устранению жанровых признаков в том единственном, «среднем» жанре, который как победитель остался в русской поэзии того времени.

В результате столкновения старой системы «трех стилей» и новой системы «одного» стиля, в литературе конца XVIII — начала XIX в. внутри каждого из основных литературных потоков устанавливается по два стилистических оттенка — более простой и более книжный. В низких жанрах, с одной стороны, находим Крылова (басни) и Шаховского или Грибоедова (комедии), с другой — Дмитриева и, например, Хмельницкого; в средних жанрах, с одной стороны, Катенина, с другой — Батюшкова и Жуковского; в высоких жанрах, с одной стороны, Озерова, с другой — например, Шихматова или тех же Катенина и Грибоедова. В каждом из этих отделов литературы сказывалось нивелирующее влияние «карамзинизма», которое придавало некоторый налет «высокости» простому и «простоты» высокому. Теоретику басенного слога Измайлову слог басен Дмитриева кажется слишком высоким, потому что он находит в этих баснях слова, вроде *почто, увы, воссяду*, а слог басен Крылова — слишком низким, потому что здесь находятся слова и выражения, вроде *не могли, стеречи, гуторя слуги вздор, глядитко, пустова не трещу* и т. п.[2] Критик Соц осуждает Загоскина за выражения, вроде *сломил себе шею, дурацкая харя;* в комедиях Шаховского осуждаются выражения, вроде *брякнет, срежет голову;* наоборот, Загоскин иронически отзывается о лощеном слоге Хмельницкого.[3] Грибоедов заступается за Катенина против Жуковского, не признавая существенными упреки в грубости слога, сделанные Катенину Гнедичем, и, наоборот, находя слог Жуковского слишком кудрявым: «В Ольге (Катенина) г. рецензенту (Гнедичу) не нравится, между прочим, выражение *рано поутру*, — пишет Грибоедов, — он его ссылает в прозу: для стихов есть слова гораздо кудрявее».[4] Те деятели поэзии этого времени, которым принадлежала в ней руководящая роль, прежде всего Батюшков и Жуковский, держались в низком и среднем родах более «высокого», книжного оттенка, если отвлечься пока от шуточных и фамильярных жанров, а в высоком роде проявляли известную умеренность. Это приводит к ответу на второй из поставленных выше вопросов.

Стандартная лексика и фразеология высокого поэтического языка XVIII в., построенная на славянизмах, вовсе не исчезла из обихода русского стихотворства с победой «легкой поэзии» и «карамзинизма». Поэты нового направления, воспитавшиеся на традициях XVIII в., очень хорошо усвоили традиционный язык своих предшественников и широко им пользовались. Нечего и говорить о том, что этот язык отчетливо характеризует те произведения новой поэзии, которые принадлежат

[1] Гр. Гуковский. Очерки, стр. 294.
[2] А. Е. Измайлов. Соч. СПб. 1849, ч. II, 673 и сл.
[3] См. Ал. Слонимский. Пушкин и комедия 1815—1820 гг. «Временник Пушкинской комиссии», 1936, в. 2, стр. 29—30.
[4] А. С. Грибоедов. Полн. собр. соч. П. 1917, т. III, стр. 15. Возможно, что эта статья Грибоедова не осталась без влияния на заметку Пушкина 1822 г.: «Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу», в которой цветистому слогу прозаиков того времени Пушкин также противопоставляет народное выражение *рано поутру* (IX, 30).

к высоким жанрам, практиковавшимся еще от времени до времени «карамзинистами». Так как язык этих произведений не составляет прямого предмета этой статьи, то ограничусь просто несколькими цитатами. Например:

Дерзну ли я на слабой лире
Тебя, о Волга! величать,
Богиней Песни вдохновенный,
Твоей усладой удивленный?..
Дерзну ль игрою струн моих...
Хвалить красу твоих брегов,
Где грады, веси процветают...
Где враны трупами питались
Нещастных древних Россиян.

(Карамзин, 74)

Се твой обет, о царь державный,
Сильнейший из владык земных!..
Бреги ты громы для врагов,
Рази единое злодейство.

(Карамзин, 263)

Воззри: сей велелепный храм
Воздвигнут в память всем векам.

(Карамзин, 274)

Ко мне Евтерпа прелетает:
Я внемлю труб военных глас!
Кипяща в жилах кровь пылает:
Настал неустрашимых час!
Стремлюсь в средину бранна спора,
На бой предводит Терпсихора:
Полигимнии глас в полках.
И се священная Паллада
Величием священна взгляда
Лиет благоговейный страх.

(Муравьев, 39)

Мир праху твоему, Ермак!
Да увенчают Россияне
Из злата вылитый твой врак,
Из ребр Сибири источенна
Твоим булатным копием!
Но что я рек, о тень забвенна!
Что рек в усердии моем!

(Дмитриев, 1, 12)

О, страшный вид попранных боем!
Тот зыблется в крови, с глухим кончаясь воем;
Тот, вихрем мчась, погиб бесстрашных впереди;
Тот шуйцей рану сжав, десной изнеможенной
Оторванну хоругвь скрывает на груди;
Тот страшно восстенал, на копья восхищенной,
И, сверженный во прах, дымясь, оцепенел.

(Жуковский, 1, 43)

Все это разные поэтические стили, в различной мере приближающиеся к одическим образцам классицизма или удаляющиеся от них, но все это один стиль *языка*.

Однако и те жанры, которые *специфичны* для поэтов новой школы, вовсе не свободны от традиционного языка высокой поэзии XVIII в., но только ему принадлежит здесь иная функция. Снова перед нами знакомое положение: материал языка тот же, его экспрессивная функция иная. Вообще следует сказать, что хрестоматийное представление, будто поэзия «карамзинизма» отрицает славянизмы, совершенно не соответ-

ствует действительному положению вещей. По отношению, например, к Жуковскому об этом давно уже предупреждал Плетнев. «Жуковский, — писал Плетнев, — явился в кругу писателей тогда, когда многие из критиков приметно вступались за честь нашего разговорного языка, усиливаясь вытеснить из светской литературы тяжелый или книжный язык, за права чисто русского языка, нападая на церковно-славянский. Так как школа этих преобразователей составилась из молодого поколения, которое доставило России несколько образцовых писателей, поэтому многие приняли убеждение, что и Жуковский по своему языку должен принадлежать к этой же школе. Но в этом мнении явная ошибка. У Жуковского в языке можно встретить более, нежели у кого-нибудь из русских писателей, выражений, даже оборотов церковно-славянских и так называемых слов языка книжного».[1] Все это остается справедливым и по отношению к Батюшкову, стихотворения которого изобилуют славянизмами, несмотря на все его «отвращение» к ним в теории. «Остриться насчет славянизмов», как выразился однажды Пушкин, литераторы и, в частности, поэты начала XIX в. стали в сущности лишь тогда, когда Шишков, борясь с «французским стилем» *прозы* «карамзинистов», стал пропагандировать такие славянизмы, как *непщевать, углебать, угобжать, любопрение, лысто, уне, ухание, прозябение* и т. п., т. е. такие слова, которых и в XVIII в. почти никогда никто не употреблял в светской поэзии и которые даже и с точки зрения Ломоносова не должны были входить в русский литературный язык, как слова «неупотребительные и весьма обветшалые» (IV, 227).[2] Именно тогда и стали появляться разного рода насмешки над «варягороссами», вроде известных колкостей Василия Пушкина в послании «К В. А. Жуковскому»:

Не ставлю я нигде ни *семо*, ни *овамо*...
К дружине вопиет наш Балдус велегласно:
«О братие мои, зову на помощь вас!
«Ударим на него и первый буду аз...
«И аще смеет кто Карамзина хвалить,
«Наш долг, о людие, злодея истребить»

(В. Пушкин, 7—9)

Или в его же послании к Д. В. Дашкову:

Свободно я могу и мыслить и дышать,
И даже *абие* и *аще* не писать.

(Ib., 24)

Ср. его же шутку насчет слова *двоица* (пара) в «Опасном соседе» и т. п. Однако тот же Василий Пушкин не обинуясь признавался:

В славенском языке и сам я пользу вижу,
Но вкус я варварской гоню и ненавижу.

(Ib., 10)

Дело было именно в том, что изменились не столько *слова*, сколько *вкус*. Старым словам, обладавшим в прошлом разного рода «высокой» экспрессией — то эмоциональной «громкости» и «пышности», то рассудочной отвлеченности, то гражданственности, теперь, под пером выучеников Муравьева и Карамзина, была сообщена экспрессия «сладостности», нежности, пластичности и музыкальности. Батюшков в своих письмах мог сколько угодно браниться по поводу «варваров», исказивших русский

[1] Соч. и переп. П. А. Плетнева, СПб. 1885, т. III, стр. 12.

[2] Тут же Ломоносов еще раз говорит о том, что «славенские» слова, привлекаемые для «высокого штиля», должны быть «Россиянам вразумительны» и «не весьма обветшалы».

язык «славенщизною», и уверять своих корреспондентов в своей ненависти к «татарско-славенскому» языку,[1] но кто же поверит, будто как поэт, он был равнодушен к беспрестанно встречающимся в его стихах словам, вроде *ланиты, чело, персты, десница, кущa, длань, девница, трапеза, брашна, алчный, бренный* и множеству других, не говоря уже о таких «внешних» славянизмах, как *глас, власы, брега, нощь, огнь, змия* и т. п. Ведь и почти одновременно с тем, как Батюшков в письме к Гнедичу изрекал эту хулу на «рабский» и «мандаринный» церковно-славянский язык, он писал своего «Умирающего Тасса», в котором пестрят слова, вроде *стогна, багряница, кошница, игралище* и даже такие формы, как *на земли*, притом не в рифме, а в середине строки. Очевидно это было все же нужно Батюшкову, нужно именно как средство для создания до сих пор чарующей нас в его поэзии мелодической и пластической выразительности речи.

В упоминавшейся уже не раз работе Гуковского находим также очень выразительную и правильную характеристику того нового отношения к слову, о котором у нас сейчас идет речь и которое генетически возводится этим исследователем к Муравьеву. Суть этого нового отношения к слову, по словам Гуковского, «не в адекватном отражении объективной для поэта истины, а в эмоциональном намеке на внутреннее состояние человека». «Поэтический словарь, читаем далее, начинает сужаться, стремясь ориентироваться на особые поэтические слова «сладостного» эмоционального характера, нужные в контексте не для уточнения смысла, а для создания настроения прекрасного самозабвения в искусстве».[2] Поэт не столько именует предметы внешнего мира, сколько дает понять свое отношение к ним. Слово становится до дна субъективным, теряет точные очертания своих смысловых границ. Прекрасно говорит Гуковский, что у Муравьева *туманы* — «это не столько объективный факт пейзажа, сколько туманное переживание».[3] И разве не то же говорил Плетнев о Жуковском: «Приступая к изображению увлекавших его предметов, он не думал, как Ломоносов, о внешней форме стихов и подборе громких выражений; он в образцах своих читал *не отдельные слова в буквальном их смысле, прежде всего он глубоко проникался теми ощущениями, без которых нет жизни в поэзии*, тем господствующим направлением души, которое сообщает верный тон произведению», и т. д.[4] Не случайно, разумеется, и то обстоятельство, что в поэзии сентименталистов такое большое значение приобрели различные качественные слова, о функциях которых вообще в литературном языке начала XIX в. интересные данные можно найти в книге В. В. Виноградова «Язык Пушкина» (1935).

[1] Одно место в его письме к Гнедичу в октябре 1816 г., где содержатся эти выражения (Соч., 1886, т. III, стр. 409—410), возбуждает сомнение в исправности его печатного текста, именно: «Чем более пишу и размышляю, тем более удостоверяюсь, что язык наш не терпит славенизмов, что верх *искусства* (?) похищать древние слова и давать им место в нашем языке, которого грамматика, синтаксис, одним словом всё — противно сербскому наречию». Если «искусства» здесь не ошибка издателя и не описка Батюшкова, то из данной фразы можно было бы вывести очень интересное заключение: славянизмы, «похищенные» у древнего языка, т. е. вырванные из общей атмосферы «славенщизны» и церковности, могут быть достоянием самого искусного русского поэтического языка. Иначе говоря, в этом случае мысль Батюшкова как раз заключалась бы в том, что нужно изменить *экспрессию* церковнославянских слов, без которых поэзия обойтись не может. Это была бы мысль Ломоносова в новых условиях. Но не решаюсь держаться этого толкования в виду сомнительности приведенного текста.

[2] Гр. Гуковский. Очерки, стр. 277—278.

[3] Там же, стр. 282. Напрасно только Гуковский говорит о «полисемии» слова в применении к данному стилю. *Значение* слова остается в каждом данном контексте одно, но оно обрастает множественностью экспрессивных «обертонов», которые становятся важнее самого смысла. Вообще здесь дело не в семантике самой по себе, а именно в ее экспрессивной окраске, т. е. в семантической стилистике слова.

[4] Соч. и переп., III, 10. (Подчеркнуто мной. *Г. В.*).

На почве этого нового поэтического вкуса, исполненного чувствительности и субъективизма, слагается особый стандарт предметов и их качеств, словесные обозначения которых буквально затопляют стихотворную литературу данного времени, повторяясь от стихотворения к стихотворению, от поэта к поэту. Языковой материал для обозначения этих предметов и их качеств в значительной степени восходит к старым запасам «высокого слога» XVIII в., в котором, однако, «высокость» уступает место «сладостности». Но, разумеется, тут были и некоторые иные источники, в частности и западноевропейские, а также европеизированные слова античных языков, обозначающие этого рода стандартные «поэтичные» предметы. Это приводит в конце концов к тому, что самый вопрос о лингвистическом *генезисе* того или иного слова, обладающего экспрессией «сладостности», теряет всякое практическое значение, и по существу самая проблема славянизма в поэзии этого стиля не имеет уже никакого стилистического содержания; вот почему поэты данной школы могли так широко пользоваться славянизмами в своей писательской практике, осуждая их в теории. Они уже не ощущали соответствующих слов и выражений, как славянизмы. Славянизм ли данное слово или нет, это безразлично,— важно, чтобы его можно было нагрузить соответствующими экспрессивными обертонами. С этой точки зрения, такие слова, как, с одной стороны, *ланиты, чело, перси,* а с другой такие, например, слова, как *розы, мирты, лилеи,* или, с третьей, такие слова, как *роща, ручей, домик* и т. п., — все это слова *одного и того же стилистического качества,* хотя бы первые были славянизмами, вторые — европеизмами, а третьи — руссизмами. Все такие «измы» сами по себе уже не создавали особых стилистических категорий и звучали на один лад.

Закрепление этого стиля речи в поэтическом употреблении, вместе с аналогичной победой средней линии (в несколько ином соотношении составных элементов и с иной экспрессивной мотивировкой) в новой прозе конца XVIII — начала XIX в., имело громадное положительное значение для последующей судьбы русского литературного языка. Именно в этой литературной атмосфере русская интеллигенция получила первый импульс к тому, чтобы перестать различать в сложном, исторически сложившемся составе русской общенациональной речи разного рода «измы» как цельные стилистические пласты со специальными выразительными правами, прикрепленными к каждому из них. Именно здесь, в этом сглаживании границ и переходов от «простого» к «высокому», в создании «средней» почвы для решения проблемы литературной речи, нашла себе продолжение та культура русского общенационального письменного слова, первые семена которой были посеяны Тредиаковским и Ломоносовым. Эта средняя линия явилась своеобразным и продуктивным синтезом доктрин, связанных с двумя этими именами. Молодые мечты Тредиаковского о гегемонии разговорного начала в языке литературы начали как будто сбываться, но это стало возможно только потому, что само по себе разговорное начало к этому времени успело пропитаться многими книжными элементами и практически осуществляло собой то *соединение* обоих начал русского общенационального языка, которое было провозглашено ломоносовской доктриной «высокого слога». Учителя и предшественики Пушкина отрицали «высокий слог» как *литературный принцип,* но не могли не продолжать пользоваться самим языковым *механизмом* этой традиции, который они лишь перенесли на почву «среднего слога». Не следует забывать, что лозунг: «пиши, как говоришь» для культурного сознания эпохи был вполне равноправен с обратным: «говори, как пишешь» (см. статью Карамзина «Отчего в России мало авторских талантов»). Нет сомнения, что именно эту же линию продолжал и Пушкин, когда писал в 1825 г.: «Простонародное наречие необходимо должно

было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились и такова *стихия данная нам для сообщения наших мыслей»* (VIII, 20).

Это безусловно ломоносовский принцип, но применен он здесь не к «высокому слогу», а к общей стихии литературной речи, в соответствии с условиями эпохи. Однако, в это время, в 1825 г., во взглядах Пушкина на русский литературный язык существовало уже одно чрезвычайно важное, *решающее* отличие от соответствующих взглядов его учителей. Расхождение это касалось вопроса о том, что означает в этой системе взглядов понятие «простонародный язык». Своей интерпретацией этого понятия, всецело вытекающей из его реалистического и исторического воззрения на действительность и задачи русской литературы, Пушкин окончательно укрепил основания русского общенационального языка на *народной* почве и этим преобразовал всю систему отношений между русским языком и русской литературой. Но развитие этого положения не входит в задачи этой статьи.

Предложенный общий и, разумеется, очень схематичный очерк судеб русской поэтической речи в XVIII в. и в начале XIX в. необходим для того, чтобы можно было разобраться в вопросе о том, что связывает Пушкина с языковой традицией предшествовавшего ему прошлого. Подводя итог этому беглому обзору, можно сказать, что на рубеже XVIII и XIX вв. языковая традиция русского классицизма переживает сложную трансформацию, которая в общих чертах уже завершилась ко времени появления Пушкина в русской литературе, хотя еще не успела отойти в прошлое и сохраняла все свойства литературной новизны. Первые литературные впечатления Пушкина должны были быть неразрывно связаны с отголосками борьбы за новый стиль поэтического и общелитературного языка в начале XIX в. Но язык молодых произведений Пушкина принадлежит уже к этой трансформированной традиции и есть прямое ее порождение. Отсюда возникает важное методологическое требование, которое заключается в том, что в языке Пушкина наследство прошлого следует изучать именно в том виде, какой оно приобрело в обстановке указанной трансформации, связанной с именами Муравьева, Карамзина, Дмитриева, Батюшкова, Жуковского. Это была та литературная среда, которая служила для Пушкина своего рода передаточной инстанцией в его отношениях к более отдаленному прошлому, т. е. к классицизму XVIII в., из рук которой он получал наследство XVIII в. в той мере, в какой оно оказывалось живым для его непосредственных предшественников. В своей краткой биографии Пушкина Плетнев писал: «На стихотворениях его, начиная с произведений двенадцатилетнего возраста, нигде не обозначилось ни одного признака, который бы напоминал поэтов наших осьмнадцатого столетия. Язык Пушкина есть плод переворота, произведенного Жуковским в стихотворном языке и его формах».[1] Плетнев здесь называет одного только Жуковского — очевидно потому, что это имя было наиболее близко ему самому. Но он во всяком случае мог бы прибавить, что переворот, приписываемый им Жуковскому, тоже вырос на определенной исторической почве: поэтический язык начальных лет XIX в. впитал в себя известные элементы предшествовавшей поры и донес их в своеобразном преломлении до Пушкина.

Теперь обратимся непосредственно к текстам Пушкина.

2

В области *внешних* форм, в языке стихотворных произведений Пушкина, с точки зрения намеченных выше задач, должны быть изучены прежде всего довольно многочисленные отступления от общих, преиму-

[1] Соч. и переп., I, 368.

щественно морфологических, норм русского языка той поры, характерные именно для стихотворной речи эпохи и в самих условиях стихотворной речи получавшие свое оправдание. Сюда, например, относятся такие факты, как употребление косвенных падежей именных прилагательных, вроде от *чиста сердца* (1, 50), окончание *-ыя* в родительном падеже единственного числа прилагательных женского рода, рифмы, вроде *блажен — награжден* (1, 42), где во втором слове звучит под ударением звук *е* вместо *о* (т. е награждён), и т. п. явления. Во всех подобных случаях мы имеем дело с отступлениями от общей нормы языка не только в сравнении с нашим современным языком, но и в сравнении с живым русским языком пушкинской эпохи, в котором, как это достоверно известно, не было косвенных падежей именных прилагательных, окончания *-ыя* в указанной категории, звука *е* вместо нашего *о* в соответствующих случаях и т. д. Это и с точки зрения самого пушкинского времени были *условности* стихотворного языка, но такие условности, которые имели своим источником не произвол стихотворца, а определенную *традицию*.

Речь идет о традиции, которая уже с самого начала возникновения новой русской поэзии, т. е. еще в первой половине XVIII в., допускала в стихотворном языке употребление не свойственных живому языку форм, на правах так называемых «поэтических вольностей». Самое появление этих «вольностей», конечно, было вызвано потребностью облегчить труд стихотворца, помочь ему справиться с версификационной задачей. Однако, раз возникнув, хотя бы из чисто технических потребностей неопытного еще стихотворства, соответствующие языковые привычки впоследствии могли получать и чисто стилистическое осмысление. Так как на правах вольностей обычно употреблялись разного рода архаизмы, а архаизмы вообще были основанием высокого слога, то условности, о которых сейчас идет речь, могли осознаваться как специфические приметы украшенного языка, например в одах, трагедиях и т. д. Но тот факт, что все такие условности, на всем протяжении XVIII в. и первой половины XIX в. употребляются не только в высоких жанрах, но и в самых разнообразных видах стихотворной речи, вплоть до басни, эпиграммы и т. д., показывает, что они, в сущности, сохраняли и свое значение *внежанровых* примет стихотворного языка вообще. Так, например, в притчах Сумарокова находим такие примеры этих условностей, как: «И безо *всяка* страху» (VII, 150), «И был он жертвою *голодну* псу» (VII, 215), в баснях Крылова находим факты, вроде «Ходенем пошло *трясинно* государство» («Лягушки, просящие царя») и т. п. Следовательно, стилистическая мотивировка для соответствующих явлений языка была не обязательна и представляла собой, в сущности, лишь частный случай в истории употребления «вольностей». Это необходимо помнить для дальнейшего.

Самый материал «вольностей», как уже сказано, представлял собой преимущественно разного рода архаизмы морфологии и произношения. Почему же именно архаизмы призваны были облегчить труд версификатора в эпоху становления русской поэзии? Разумеется, здесь дело не в самой архаичности того или иного языкового средства, а в том, что во многих случаях такие архаичные формы, известные из церковно-славянской традиции, а иногда и из фольклора, представляли собой удобный версификационный *вариант* по отношению к соответствующей норме живой речи, например были на слог короче или длиннее, а это давало стихотворцу возможность *выбора* между более длинной или более короткой формой слова и т. д. Создававшаяся таким путем довольно обширная система неравносложных вариантов и доставляла стихотворцам помощь в разрешении версификационной задачи. Так было на первых порах, а затем право выбора вошло уже в традицию, и если, например, Державин, Батюшков или Пушкин пользуются еще «вольностями»,

то, конечно, уже не потому, что они иначе не справились бы с техническими затруднениями стихосложения, а просто потому, что традиция им это разрешала.

Наиболее раннюю формулировку самого закона «вольностей» находим у Тредиаковского, в первом издании его книги «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735). Эта формулировка не оставляет сомнения в техническом, а не стилистическом происхождении «вольностей», что, впрочем, доказывается и самым смыслом этого термина. В главе «О вольности, в сложении стиха употребляемой» Тредиаковский говорит следующее: «Я разумею чрез вольность в стихе, которая у Латин называется Licentia, а у французов Licence, некоторыя слова, которыя можно в Стихе токмо положить, а не в Прозе. И хотя Российской Стих мало таковых Вольностей имеет, однако надобно из них некоторыя главныя здесь объявить».[1] Из дальнейшего все же выясняется, что этих вольностей не так мало. Например, по словам Тредиаковского, в стихах можно сказать *пишеши* вместо *пишешь*, *писати* вместо *писать; мя, тя, ся* вместо *меня, тебя, себя; будь, больш, иль, неж, меж, однак, хоть*, вместо *буде, больше, или, нежели, между, однако, хотя;* «по нужде» (очевидно, в данном случае в рифме) можно написать *довольны* вместо *довольный*, хотя и предлагается пользоваться этой вольностью не часто, «понеже она гораздо великовата»; можно, «смотря по нужде меры» или «для нужды в Стихе», написать то *счастие*, то *счастье*, то *сочиняю, воспою*, то *счиняю, вспою* и т. д. Интересен следущий параграф, наглядно показывающий, почему как раз архаизмы упрочивали себе доступ в новый стихотворный язык: «Многие звательные падежи, говорит Тредиаковский, которые у нас все подобны именительным... могут иногда в Стихах образом славенских кончится. Так вместо *Филот*, может положится: *Филоте;* что я и употребил в одной моей Сатире». Не случайно здесь речь идет о звательной форме мужского рода, потому что в женском роде старая звательная форма (*жено*) не создавала лишнего слога. Вот почему, например, в «Элегии о смерти Петра Великого» Тредиаковского рядом с «увы *цвете* и *свете!*» встречаем «увы моя *надежда*» (III, 738), а если в другом случае у него же в стихах находим «о великая *сило!*», то это объясняется наличием в рифме слова *было* (III, 758). В отдельных параграфах учения Тредиаковского речь идет также о некоторых чисто стилистических явлениях, как, например, о возможности употреблять фольклорные выражения, вроде *тугой лук, бел шатер* и т. п., при условии, что «материя будет не важная и шутошная»,[2] но это уже другой вопрос, которого сейчас касаться не будем.

Вопроса вольностей касается также Кантемир в своем «Письме Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (1744). Здесь особая (III) глава посвящена «вольностям рифм», а другая (V) говорит «о вольностях в мере стихов». В последней читаем: «*Для чего вольности нужны?* Кто не отведал еще стихи сочинять, почает, что не трудное дело несколько слогов вместить в одну строку. И правда, кто чает, что стих в том одном состоит, легко на одной стоя ноге их намарать может, но не тоже, когда дело идет, составлять порядочные, по правилам, и уху и уму приятные стихи. Трудность тогда не малая встречается так в соглашении здраваго смысла с рифмою, как и в учреждении слогов; для того стихотворцы принуждены иногда от правил удаляться, но таким образом, чтобы то отдаление было неважное и маловременное, а не конечное с ними разлучение, и то называется «вольностию». Самый источник «вольностей» указан Кантемиром с недвусмысленной ясностью:

[1] Цитирую по «Сборнику» А. Куника, ч. I, 1865, стр. 31—32.
[2] «Сборник» Куника, I, 32.

«Все сокращения речей, которыя славенской язык узаконяет, можно по нужде смело принять в стихах русских».[1] Далее следуют конкретные примеры и правила, во многом совпадающие с материалом Тредиаковского, а иногда уточняющие и дополняющие его.

Из руководств пушкинской эпохи важное определение «вольностей» находим в «Словаре древней и новой поэзии» Остолопова, где читаем: «Вольность пиитическая, Licentia, есть терпимая неправильность, погрешность против языка, которую делают иногда поэты для рифмы либо для меры в стихосложении; также под словом *вольность* разумеется употребление некоторых речений, кои только в стихе, а не в прозе — и то по крайней нужде — написать можно; например, *межь, иль, однак, хоть, коль,* вместо *между, или, однако, хотя, ежели*». Далее следуют некоторые примеры из русских поэтов, причем эти примеры сопровождаются повторными оговорками и предостережениями относительно необходимой умеренности в пользовании «вольностями», которые часто объявляются «близкими к погрешности в слоге». Как видно было, уже Тредиаковский и Кантемир оправдывают «вольности» только «нуждой» стиха и предостерегают от злоупотребления ими. Но особенно сильны эти ограничительные нотки в формулировках Остолопова. Это становится вполне понятным, если принять во внимание, что к концу XVIII в., в результате неизбежной эволюции языка и языковых привычек, самый состав «вольностей» значительно изменился, причем изменилось также и отношение к ним, ставшее гораздо менее терпимым. Многие «вольности», упоминаемые в трактатах Тредиаковского и Кантемира, к концу XVIII в. вообще вышли из употребления; некоторые другие особенности стихотворного языка, в эпоху Тредиаковского и Кантемира считавшиеся объективными фактами русской речи, устарели и потому могли оставаться в поэтическом употреблении только на правах новых «вольностей». Так, например, в эпоху карамзинизма уже не встретим в стихотворном языке звательной формы, местоименных форм *мя, тя, ся,* обильно представленных еще в сочинениях Сумарокова. Редкой стала и форма инфинитива на *ти* неударяемое, хотя Карамзин ею пользовался еще неоднократно, например: «Нам воспевают вино, всех призывая им *утоляти* скуку, заботы, печаль» (К Д *; 15); «Зефир, напрасно мыслишь меня *развеселити*» (Анакреонтические стихи; 22), «Но есть ли ты намерен мне службу *сослужити*» (ib.); «детям груди не *сосати*, а большим ни *пить*, ни *есть*» (Граф Гваринос; 35). Но для Пушкина эта категория была уже совершенно мертвой. Если он и употребляет ее, то только в стилизациях, т. е. с определенной стилистической мотивировкой, а не как версификационную условность, какой она является еще у Карамзина (см. особенно последний пример). Таковы примеры употребления этой формы в стихотворении «Как весенней теплою порою» (III, 253—256): *валятися, обниматися, боротися, кувыркатися* и далее:

Уж как мне с тобой, моей боярыней,
Веселой игры не *игрывати*,
Милых детушек не *родити*,
Медвежатушек не *качати*,
Не *качати*, не *баюкати*.

Здесь это уже не условный стихотворный язык русского писателя, а язык фольклора (инфинитив на *ти* безударное еще и сейчас можно слышать в северновеликорусских говорах). Стилистически родственная этой форме архаичная форма повелительного наклонения с неударяемым *и* в тех случаях, где живой язык не имел такого окончания, встречается у Пушкина в стихотворении «К другу-стихотворцу» 1814, но тоже

[1] Кн. А. Д. Кантемир. Соч., письма и избр. перев. СПб. 1868, т. II, стр. 18:

с определенной стилистической мотивировкой, в тексте, представляющем собой церковную цитату:

Послушай, батюшка, — сказали простяки, —
Настави грешных нас... *(I, 27)*

К началу XIX в. почти вышла из употребления замена *-ся* на *-сь* в причастиях, вроде *держащаясь, покоящась, катящееся*, не редкая в XVIII в., но теперь лишь изредка, в качестве явного пережитка, встречающаяся, например у Баратынского в «Наложнице»: «Пред нею *вьющиясь* четы». Ср. «Дашь ли свободный мне вход под тихо *колеблющись* тени» (Муравьев, 50), «*Льющиесь* с эфира воды» (Державин, III, 26) и т. п. У Пушкина таких случаев нет совсем,[1] что вполне гармонирует с общей тенденцией эволюции его стихотворного языка, которую можно определить в общем так: постепенный отказ от всех условностей традиции и употребление только таких средств языка, имеющих своим источником эту традицию, которые могут быть мотивированы стилистически, т. е. употреблены как выразители конкретного стилистического задания, осуществляемого данным произведением, а не как внешний признак стихотворной речи. Этой формулировке, разумеется, нельзя придавать абсолютное значение. Некоторые второстепенные и менее заметные условности, связанные с традицией «вольностей», встречаются на всем протяжении творчества Пушкина. Сюда, например, относятся те случаи, в которых версификационный вариант создавался пропуском или вставкой гласного в известных категориях приставок, например, *сокрыться* при *скрыться*, *воображаю* при *воображаю*, *вспоминанье* при *воспоминанье* и т. п., или выбором церковно-славянской основы, вместо живой, от таких глаголов, как *пить, лить (пиет, лиет* при *пьет, льет)*, *мечтание* или *мечтанье*, и т. п. Подобного рода варианты были в большом ходу в стихотворном языке предпушкинской и пушкинской поры (некоторые из них живут в поэзии до сих пор, например *мечтание* или *мечтанье, рукою* или *рукой* и т. д.), и произведения Пушкина не представляют в этом отношении исключения. Не только в лицейской поэзии Пушкина, но и в зрелых его стихотворных произведениях часто встречаем такие слова, как *сокрыться* (например, «Египетские ночи»: «И вот уже *сокрылся* день»; 8, 416); *воспомнить* (например, в «Евгении Онегине»: «*Воспомня* прежних лет романы, *Воспомня* прежнюю любовь»; 6, 24); *воздыхать* (например, в «Полтаве»: «Томилась тайно, *воздыхала;* IV, 293); а с другой стороны — *бьясь* в «Медном всаднике»: «И *бьясь* об гладкие ступени»; IV, 44); *сбираться* (например, там же: «*Сбираясь* свой убыток важный На ближнем выместить»; IV, 442) и т. д. К числу таких же вольностей поэтического языка принадлежат и такие случаи, как, например, *грустию* (6, 224), *смертию* (6, 227); также *Дариял* (IV, 365); с другой стороны — *Дмитрев* («И *Дмитрев* слабый дар с улыбкой похвалил» (1, 222). «И *Дмитрев* не был наш хулитель» (6, 621), хотя бы в последнем случае и можно было видеть отражение живой речи. Ср. у Василия Пушкина: «и в слоге *Дмитреву* стараюсь подражать» (7), «Явились Карамзин и *Дмитрев* — Лафонтен» (9). В отдельных случаях употребление подобных словообразовательных вариантов, накопленных поэтической традицией, в стихах Пушкина имеет отчетливый стилистический смысл. Это особенно ясно по отношению ко многим случаям выбора между вариантами типа *ветр — ветер, огнь — огонь* и т. п. Ср. например, *ветр* в стихотворении «Из А. Шенье» («Дунул *ветр;* поднялся

[1] Единственный известный мне случай этого рода у Пушкина указан мне Б. В. Томашевским в неизданной черновой рукописи терцин «В начале жизни школу помню я» (Майковское собр., 144), где читаем: «Ткань ветхая, *истершаясь* убого».

свист и рев»; III, 119) или *огнь* в «Полтаве» («Сквозь *огнь* окопов рвутся шведы»; IV, 338). Ср. там же: «как *стекло* булат его блестит» (IV, 302) и т. п. Но очень часто выбор того или иного варианта из числа возможных в категориях этого рода лишен ясной стилистической мотивировки и, вероятнее всего, обусловлен чисто механическими причинами, сохранявшими свое значение и для Пушкина, как воспитанника определенной литературной традиции.

Подобного рода факты языка пушкинских произведений, обладающие относительно слабой выразительностью и, вероятно, редко обращавшие на себя творческое внимание Пушкина, не противоречат, разумеется, выставленному выше тезису об общем смысле эволюции поэтических вольностей в его творчестве. Чтобы обосновать этот тезис фактическим материалом, ниже предлагается обозрение нескольких наиболее типичных и выразительных явлений из числа «вольностей», завещанных Пушкину традицией.

I. «УСЕЧЕНИЯ» ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ И ПРИЧАСТИЙ

Тредиаковский, перечисляя в упоминавшемся трактате разные виды «вольностей», между прочим писал: «Не для чего, кажется, упоминать о прилагательных сокращенных, которыя понеже и в Прозе часто употребляются, то в Стихах могут употреблены быть, ежели надобно будет, и чаще».[1] Речь здесь идет о таких формах прилагательных (и причастий), которые по внешности напоминают исконные формы именного склонения, хотя и не всегда с ними полностью совпадают в своем строении и очень значительно отличаются от форм именного склонения по своему грамматическому содержанию. Не имея возможности излагать здесь подробно генезис и структуру этих «усеченных» или «сокращенных» форм прилагательных и причастий,[2] ограничусь лишь самыми общими указаниями, необходимыми для дальнейшего. Старое именное склонение прилагательных в русском языке было утрачено, как цельная грамматическая категория, еще в средневековый период и уже в XVII в. во всяком случае существовало лишь в виде отдельных пережитков.[3] Из всей системы этого склонения сохранился лишь именительный падеж качественных прилагательных, исключительно в предикативном употреблении (ср. современные так называемые краткие формы, вроде добр, тих и т. п.). Тем не менее новая книжная поэзия (отчасти и проза) XVIII в. охотно пользовалась как архаизмами, заимствуемыми из церковно-славянской традиции, или как «вольностями», формами, которые представляли собой старые именные формы, а в некоторых случаях были вновь созданы по подобию старых именных форм, путем отсечения местоименного окончания у так называемых полных форм. В целом ряде случаев новая «усеченная» форма действительно ничем не отличалась от старой именной («краткой»), например у Тредиаковского: «*православна* вера» (III, 737), «убоявшеся *громка* крика» (III, 737), «начну на флейте стихи *печальны*» (III, 741), «небу *Российску*» (III, 741), где *православна* вместо *православная*, *громка* вместо *громкого*, *печальны* вместо *печальные*, *россйску* вместо *российскому*, и т. д. Но в ряде случаев искусственность «усеченных» форм обнаруживается в том, что они и в своем внешнем строении не походят на старые именные формы. Например, в них нередко наблюдается искусственное, невозможное в живой речи ударение. В тех случаях, когда, по

[1] «Сборник» Куника, I, стр. 32.

[2] Подробный лингвистический анализ «усечений» как категории и история их употребления в русской стихотворной речи содержатся в работе, которую я заканчиваю в настоящее время подготовкой к печати.

[3] См. G. Gunnarsson. Recherches syntaxiques de la décadence de l'adjectif nominal dans les langues slaves et particulièrement dans le russe. Paris 1931.

законам русского ударения, оно в именной форме переносится на окончание, в «усеченной» форме оно сохраняется на основе, т. е. там, где оно существует в «полной» (местоименной) форме. Так, например, в живом русском языке при «полных» формах *гóрдая, голóдная, чёрная*,—«краткие» формы, употребляющиеся только предикативно, звучат *горда̀, голодна̀, черна̀*. Но у Сумарокова, например, читаем: «Старуха И *гóрда* муха Насытить не могла себе довольно брюха» (VII, 277), «поймала петуха *голóдна* кошка в когти» (VIII, 299), у Державина находим: «Возтрепетала совесть *чёрна*» (I, 33) и т. п. Во мн. ч. находим такие факты, как *хорóши* вм. *хороши́* и т. п. «Усеченные» формы употребляются и в значении субстантивированных прилагательных, хотя вся история русского языка показывает, что в субстантивированном значении с древнейших времен всегда употреблялись только местоименные формы,[1] ср. у Тредиаковского: «все *животны* рыщут» (III, 771) вместо *животные*, у Сумарокова «терпите *поданны!*» (III, 392), у Ломоносова: «когда покоясь *смертны* спят» (I, 125) и т. п. (такие формы встречаются на всем протяжении XVIII в., причем особенно часто встречается слово *вселенна* вместо *вселенная*). В причастиях прошедшего времени страдательного залога, образованных посредством суффикса *н*, подлинные именные формы не удваивают этого *н* (например, *вознесенная — вознесена*), но «усеченные» формы обычно его удваивают по примеру «полных», например у Тредиаковского: «Да здравствует днесь императрикс Анна на престол седша *увенчанна*» (III, 735) вместо *увéнчана* и т. п. Все это ясно свидетельствует о том, что «усеченные» формы очень часто искусственно образованы от «полных», и в этом отношении поэты и теоретики с известным правом смотрели на них как на своего рода сокращение полных форм, тогда как в живой речи, наоборот, полные формы образовались от именных, и последние, без явной бессмыслицы, не могут почитаться «сокращенными».[2]

Совершенно ясны те причины, которые удерживали в стихотворном употреблении такие «усеченные» формы,— они представляли собой очень важный версификационный вариант, давая возможность стихотворцу начала XVIII в. выбирать из неравносложных видов одной и той же формы одного и того же слова тот вид, который более пригоден для данного стиха (ср., например, у Тредиаковского такой случай: «Где ни *зимня* нет, ни *летняго* зноя» (III, 754). Следовательно, первоначально весь смысл «усечения» сводился к тому, что оно было на слог короче обычной, т. е. полной, формы прилагательного. Однако о том, что «усечения» и позднее сохраняли свой технический версификационный смысл, красноречиво свидетельствует академическая «Российкая грамматика» (2 изд. 1809, стр. 87), которая, изложив правило о предикативном употреблении кратких прилагательных (в ее терминологии «усеченных»), продолжает: «Стихотворцы нередко употребляют усеченные имена вместо полных. Сим способом избегают они излишества в числе слогов, к составлению стиха потребном, а иногда и рифма заставляет их прибегать к сей вольности...»

Замечательно, что в тех случаях, когда естественная именная форма не дает сокращения на один слог по сравнению с местоименной, поэты были принуждены создавать новые, вовсе уже небывалые «усечения»,

---

[1] Исключая, разумеется, такие древние случаи, как *зло, добро* и т. п., которые восходят к той поре, когда никакого местоименного склонения прилагательных еще не было.

[2] В лингвистической литературе «усечения» и именные формы до сих пор обычно смешиваются. Так, их не различает должным образом и Е. Будде в своем «Опыте грамматики языка А. С. Пушкина», СПб. 1904. Та же ошибка в новейшей статье проф. А. М. Лукьяненко «Архаизмы и их роль в языке А. С. Пушкина», в «Ученых записках Саратовского гос. пед. института», вып. III, Саратов, 1938, стр. 34—35. Только один Востоков в своей «Русской грамматике» (1831 г.) различает оба рода форм, хотя и не анализирует «усечения подробно.

чтобы так или иначе добиться сокращения, нужного для выполнения версификационной схемы. Так, например, у Кантемира, в числе дозволительных «сокращений речей», по его словам, «изрядно употребляемых в стихах русских», находим и *сладк* вместо *сладкий*,[1] именно *сладк*, потому что естественная именная форма *сладок* имеет столько же слогов, сколько полная форма *сладкий* и, следовательно, не дает версификатору никакого выигрыша. Что Кантемир в данном случае говорит от лица не только теории, но и практики, показывают такие строки из «Оды в похвалу цвету Розе» Тредиаковского:

Красн бы ты была цвет из всех краснейших,
Честн бы ты была цвет из всех честнейших.

(Стих., 162)

Подобные формы известны также в стихах Державина. Ср. замечание Я. К. Грота: «Когда прилагательное в общеупотребительной, даже и краткой форме не вмещается в стих, то Державин еще сокращает ее: «То *черн*, то *бледн*, то *рдян* Эвксин».[2] Очевидно, это изобретение принадлежит не Державину. Но замечательно, что такие искусственные формы прилагательного дважды употреблены и Пушкиным, притом в каталектике белого стиха, где в них, казалось бы, не было никакой нужды, потому что от употребления обычной краткой (именной) формы размер не пострадал бы и лишь мужское окончание стиха заменилось бы женским. Имею в виду стих 34 сцены 14 «Каменного гостя»: «... он был бы *верн* Супружеской любви», и стих 32 сцены «Днепр. Ночь» из «Русалки»: «Передо мной стоит он гол и *черн*, Как дерево проклятое».[3] И здесь, очевидно, имеем дело с поздним и для языка Пушкина в данном случае совершенно не выразительным следом старой традиции.

Ближайшие предшественники Пушкина пользуются разными типами «усечений» в области прилагательного и причастия очень широко, хотя у них и наблюдается более редкое, чем у поэтов середины XVIII в., употребление наиболее искусственных форм этого рода (например, субстантивированных форм, форм род. и дат. ед. м. р.)[4] Вот некоторые примеры из произведений тех писателей, на которых Пушкин воспитывался. Примеры заимствуются как из произведений, принадлежащих к высоким жанрам, так и из жанров «легкой поэзии», а также из таких стихотворений, которые являются стилизацией фольклорных мотивов и которые существенно не упускать из виду потому, что «усечения» могли осмысляться не только как архаизм или техническая условность стихотворного языка, но также, как элемент *народной* речи. Очень много усечений можно найти у Муравьева, например: «Се *ново* войско, *новый* флот» (7), «Взят и вождь *свирепа нрава*» (23), «Я преселяюся в *туманну* область сна» (29; в подлиннике очевидная опечатка: *переселяюся*), ср. ставшие знаменитыми по примечанию к «Евгению Онегину» строки: «В явь богиню *благосклонну* Зрит восторженный Пиит, Что проводит ночь *бессонну*, Опершися на гранит» (36). Из ближайших учителей Пушкина особенно много «усечений» дает Дмитриев, например: «На *красну, гордую* Москву, *Седящу* на холмах высоких» («Освобождение Москвы», I, 14); «Москва в плену, Москва уныла, Как *мрачная осення* ночь» (ib. I, 15); «О *сильна, древняя* Держава» («Ермак», I, 8); ср. такое же совмещение в пределах одной

---

[1] Соч., II, 18.

[2] Цитируется стих из «Осени, во время осады Очакова». См. соч. Державина, изд. Акад. Наук, СПб. 1883, т. IX, 344.

[3] Первый из этих стихов впервые правильно по автографу напечатан в VII т. нового акад. издания (1935, стр. 164), а второй — в новом варианте того же издания (1937, стр. 205).

[4] Подробные данные приводятся мной в названной выше специальной работе.

синтагмы «усеченной» и обычной полной формы, особенно наглядно обнаруживающее условно техническое значение «усечений», в оде Капниста «Ломоносов»: «Какою прелестью пленяет *Волшебна, райская* страна» (С. о. с., I, 76). Ср. далее у того же Дмитриева в легких жанрах: «Дамона к Лизе *жарку* страсть» (II, 41); «Смейтесь, смейтесь, что я щурю *Маленьки* мои глаза» (II, 57); «Дополз до степени *известна* человека» (II, 111); «Да! покажите мне *диванну*» (II, 114). Ср. в «Чужом толке» (II, 54): «Точь в точь как говорят *учены* по церквам». Ср. в баснях: *восточны* жители (III, 7), *мелко* племя (III, 15) и мн. др. Примеры из Карамзина: «Мать *святая, чиста* дева!» (35); «И в темницу *преисподню* Засадите вы его» (34); «Так, как буря *разъяренна,* К цели мчится сей Герой» (38); «*Кристальны* ручейки светлеют» (200). Вот пример из произведения в легком стиле: «О вы, которых мне *любезна* благосклонность Любезнее всего» («Послание к женщинам», 193). Пример «усечения» из высокого стиля: «Во дни его *благословенны* Умом Россия возросла» («На коронование Александра», 274). Пример в «народном вкусе»: «Взор его быстрей орлиного И светлее *ясна* месяца» («Илья Муромец», 117). Нередки «усечения», разумеется, и у прочих сентименталистов, например у Нелединского-Мелецкого: «*В полдневны* летние часы» (20); «Взора убегал *прекрасна*» (31); «вверяяся стремлению *сердечну*» (83). Часто они встречаются и у Жуковского, например: «в *зимни* вечера» (I, 13), «Судьбы и счастия наперсники *надменны,* Не смейте спящих здесь безумно укорять» (ib.), «О вы, *погибши* наслажденья» (I, 28), а также, конечно, у Батюшкова, например: «Помосты *мраморны* и урны злата *чиста*» (74), «Быстрый лет коня *ретива*» (225) и пр. Как раз по поводу последнего случая Пушкин на полях экземпляра «Опытов» Батюшкова отметил: «Усечение гармоническое» (IX, 566). В том же документе сохранилось и еще одно замечание Пушкина относительно «усечений». Именно по поводу перевода III элегии III книги Тибулла Пушкин заметил: «Стихи замечательные по счастливым усечениям — мы слишком остерегаемся от усечений, придающих иногда много живости стихам» (IX, 564). Касаясь этого замечания, Л. Н. Майков писал: «Эти слова могут служить примером того, как из наблюдений над стихом Батюшкова Пушкин выводил общие правила стихотворной техники».[1] Может быть, это и так, но в своей собственной писательской практике Пушкин иногда подобным правилам и не следовал. Как раз в области «усечений» стихотворный язык Пушкина обнаруживает заметную несхожесть с тем, что находим у Батюшкова, так что положительное отношение Пушкина к «усечениям», формулированное им на полях «Опытов» Батюшкова, осталось, так сказать, платоническим.[2] Это видно из следующих фактов.

Общий объем написанного Батюшковым в стихах (по изданию 1887 г.) — 6248 стихов. Это только немного меньше того, что написал Пушкин за лицейский период (6640 стихов), и потому дает вполне подходящую мерку для сравнительной оценки тех фактов языка, которые

---

[1] Л. Майков. Пушкин, СПб. 1899, стр. 301.

[2] В. Комарович («Литературное Наследство», № 16—18, стр. 896) допустил ошибку, приняв за еще одну формулировку положительного отношения Пушкина к усечениям известное место из его письма к Погодину по поводу «Марфы Посадницы» (ноябрь 1830 г.): «Вы... с языком поступаете, как Иоанн с Новым городом. Ошибок грамматических, противных духу его, — усечений, сокращений — тьма. Но знаете ли? И эта беда не беда». Знакомство с текстом «Марфы Посадницы» (1830) свидетельствует, что Пушкин имел в виду вовсе не усеченные формы прилагательного и причастия, которые в его глазах вряд ли были *насилием* над языком, а действительно невозможные эксперименты над языком, совершаемые Погодиным, который решался писать, например: «Хоть он не хочет слушать *перговоров*» (17), «Уж на меня косятся *подзревая*» (65), «От Рюрика всё *д'Иоанна* вычел» (39), «Молиться, воевать *в'одно* с Москвою» (47) и т. д. Замечательно, что, по мнению Пушкина, «и эта беда не беда»!

отразились в лицейском творчестве Пушкина. Употребление усеченных форм прилагательных и причастий в стихотворениях Батюшкова и в лицейских произведениях Пушкина наглядно показано в следующей сравнительной таблице:[1]

	Батюшков	Пушкин
1. Им. — вин. мн.	231	89
2. Вин. ед. ж.	47	45
3. Им. ед. ж.	42	22
4. Им. — вин. ед. ср. . . .	19	7
5. Род.[2] ед. м. и ср. . . .	11	1
6. Им. — вин. ед. м.	2	3
7. Дат. ед. м. и ср.	2	—
Всего . . .	354[3]	167[4]

Приведу по одному примеру на каждую форму.

Батюшков

1. Воспомни, милый град, *счастливы* времена *(65)*
2. Льет в *хладну* кровь его отраду и покой *(53)*
3. Гора, *висяща* над горой *(130)*
4. Сестра, грешно терять *небесно* вдохновенье *(130)*
5. Из сердца *каменна* потек бы слез ручей *(63)*
6. На площадь *всяк* идет для дела и без дела *(216)*
7. Я видел, я внимал ее *сердечну* стону *(69)*

Пушкин

1. Вот *пышны* их дворцы, *великолепны* залы *(1, 26)*
2. С Жуковским пой *кроваву* брань *(1, 73)*
3. И *пламенна*, дрожащая рука *(1, 13)*
4. С госпожи сняв платье *шелково (1, 68)*
5. Что должен я, скажи в сей час, желать от *чиста* сердца другу? *(1, 50)*
6. Стан обхватил Киприды б пояс *злат (1, 17)*[4]
7. ...Графону, ползком *ползущу* к Геликону... *(1, 354)*[5]

В этой таблице обращают на себя внимание два обстоятельства. Во-первых, отдельные морфологические категории в пределах усечений, по степени их употребительности, у Пушкина и у Батюшкова являются в одинаковом соотношении (таково же, в общем, соотношение этих форм вообще в поэзии XVIII в.). Единственное исключение, представляемое

[1] Формы располагаются по частоте их употребления.

[2] Включая и род. вместо вин. при словах одушевленных м. р.

[3] Не принимаются во внимание очень частые у разных поэтов этого времени и частично живые еще и в современном поэтическом языке случаи «полупредикативного» употребления именной формы в им. п., например у Батюшкова: «Сидит задумчивый беглец, *недвижим*, смутный взор вперив на мертвы ноги» (154); «Я, в думу *погружен*, о родине мечтал» (87). Или у Пушкина: «Но я, любовью *позабыт*, моей любви забуду ль слезы» (1, 208); «Так, до могилы, *грустен* (вар.: грустный), унылый, крова ищи!» (1, 110); «По улицам бежавший *бос* и *гол*» (1, 16) и т. д. Совершенно не считается с этим важным нюансом Будде, а потому его данными (см. «Опыт грамм. языка Пушкина») пользоваться невозможно. С другой стороны, присчитаны, хотя бы употребленные предикативно, формы причастий прош. вр. страд. залога с двумя *н* в основе, вроде: «Их мысль на небеса *вперенна*» (Батюшков, 84). У Батюшкова таких случаев я отметил всего 11, у Пушкина — только два, именно в стихах: «На ложе роз, любовью *распаленны*, Чуть чуть дыша, весельем *истощенны*, Обнявшися любовники лежат» (1, 15). Не принимаются во внимание также и притяжательные прилагательные, у которых была особая судьба.

[4] Ср. у Державина: «Сиял при персях пояс *злат*» (I, 62).

[5] Этот единственный случай дат. ед. в лицейских произведениях Пушкина находится в одной из предварительных редакций послания «К Батюшкову» («Философ резвый и пиит»). В основном тексте лицейских произведений примеров на эту форму нет совсем.

тем фактом, что форма 6. у Пушкина оказалась более употребительной, чем форма 5. (у Пушкина три против одного, у Батюшкова два против одиннадцати), как увидим ниже, имеет существенное значение для эволюции поэтического языка Пушкина. Во-вторых, нельзя не обратить внимание на то поразительное обстоятельство, что уже в пору своего ученичества Пушкин значительно реже своего учителя Батюшкова пользуется усеченными формами. В самом деле, в общем объеме стихотворного наследства Батюшкова 5,65% написанных им стихов содержат усеченные формы, а у Пушкина этот итог снижается более чем вдвое, доходя только до 2,5%. Эти цифры в данном случае очень красноречивы, свидетельствуя о том, что даже уже в своем лицейском творчестве Пушкин начинает отказываться от условностей той традиции стихотворного языка, которую ему передавали его ближайшие предшественники и учителя. При этих условиях очень выразительным становится тот факт, что в одной из перечисленных в таблице категорий, отличающейся, кстати сказать, особенно заметной условностью усеченной формы, именно в род. ед. м.-ср. родов, при одиннадцати случаях употребления этой формы у Батюшкова мы встречаем только *один* случай ее у Пушкина. Нет сомнения, что косвенные падежи м. и ср. родов раньше иных форм начинали выходить из употребления в русском стихотворном языке. Это, в частности, сказалось в том, что у Батюшкова форма дат. ед. м. и ср. р. употреблена всего два раза (у Пушкина ее нет совсем, если не считать первоначальную редакцию послания «К Батюшкову»).[1] Лицеист-Пушкин перестает употреблять усечения и в род. ед. м. и ср. родов, резко отступая в данном случае от своего учителя Батюшкова.[2]

Зрелое творчество Пушкина представляет собой поучительную картину дальнейшего вытеснения «усечений» из практики русского стихотворства. Из всех усеченных форм прилагательных и причастий в творчестве Пушкина послелицейского времени относительно живучей остается только форма 1. (им. вин. мн. всех родов), отличавшаяся наименьшей искусственностью и с внешней стороны. Более или менее употребительной, но все же заметно более редкой, чем предыдущая, остается у Пушкина и форма 2. (вин. ед. ж. р.); что же касается остальных форм, то они встречаются у Пушкина только в единичных случаях, причем почти всегда имеют ясную стилистическую мотивировку. В послелицейском творчестве Пушкина на 34257 стихов всего отмечены 304 случая усеченных форм прил. и прич., что дает всего 0,88% стихов с усечениями. По формам эти усечения распределяются так: 1. 184 случая, 2. 63 случая, 3. 14 случаев, 4. 15 случаев, 5. 11 случаев, 6. 10 случаев, 7. 7 случаев.

Интересные данные в отношении эволюции усечений содержит уже «Руслан и Людмила» — первое крупное послелицейское произведение Пушкина. В «Руслане и Людмиле» на 2836 стихов встречаем всего 41 усеченную форму (не считая форм с полупредикативным значением). Из них 28 падают на им.-вин. мн., девять — на вин. ед. ж. р., два на им. ед. ж. р. и по одному случаю на им. ед. ср. р. и дат. ед. ср. р. Обрисованные выше тенденции употребления этих форм у Пушкина сказались здесь очень отчетливо. Процент стихов, содержащих усечения, падает, по сравнению с лицейским творчеством, с 2,5% до 1,5%. Единственный случай дат. ед. ср. находим в стихе 253 II песни: «К окну *решетчату* подходит», т. е. в выражении, представляющем собой стилизацию фольклор-

[1] Нужно разумеется считаться с тем, что дат. п. практически в речи употребляется гораздо реже, чем им. и род.

[2] Случай «Все от мала до великого» (1, 63) не принят во внимание вследствие того, что он отражает фразеологический оборот «от мала до велика»; очень возможно, что «вольностью» здесь нужно считать слово *великого*, обусловленное дактилической каталектикой стиха.

ного характера и этим мотивированном. Таким образом, уже в «Руслане и Людмиле» имеем возможность констатировать известный перелом в пользовании традиционной условностью стихотворного языка, находящий свое выражение, как увидим ниже, и в ряде других явлений. Последующее творчество Пушкина в отношении употребления усечений всецело развивается в указанном направлении, о чем можно судить по следующим данным и примерам. В «Евгении Онегине» находим всего 23 случая усечения на 5615 стихов, т. е. здесь только 0,4% стихов имеет усечения, причем 20 случаев из этих 23 приходятся на им.-вин. мн., два случая на вин. ед. ж. д. («*тайну* прелесть находила»; 6, 100; «и нечто, и *туманну* даль»; 6, 35) и один — на им. ед. м. р. («*всяк* суетится, *лжет* за двух»; 6, 198) — в слове, которое особенно часто употреблялось в прежней традиции в усеченной форме (оба случая у Батюшкова, два случая из трех в лицейских стихах Пушкина). Данные по «Евгению Онегину» особенно показательны в силу большого объема произведения, но достаточно выразительны также данные и по другим произведениям послелицейского творчества Пушкина. Так, например, в «Кавказском пленнике» имеем всего три случая усечения, все в им.-вин. мн. В «Гавриилиаде» тоже три случая указанной категории, и один раз в выражении «во время *оно*» (IV, 162). В «Цыганах» семь случаев, из которых три относятся все к той же категории, три — в вин. ед. ж. р. и один случай (за *сине море*, IV, 237), представляющий собой традиционное фольклорное выражение. В «Полтаве», несмотря на архаическую окраску ее языка, констатируем всего 12 усечений на 1487 стихов (0,8%), из которых шесть приходятся на им.-вин. мн., причем здесь есть и столь явно мотивированные стилистически случаи, как, с одной стороны, *русы* кудри (IV, 292), а с другой — в *оны* дни (IV, 299), а остальные шесть случаев — на вин. ед. ж. р.[1] Точно так же и в «Борисе Годунове», несмотря на частые в нем архаизмы языка, находим всего 18 случаев усечения, причем единственный случай косвенного падежа м. р. (царю *едину* зримый) также достаточно определенно мотивируется с стилистической стороны обстановкой летописного повествования о смерти Федора Иоанновича. Во всех маленьких трагедиях находим всего семь случаев усечения (4 — в форме им.-вин. мн.), в «Медном всаднике» — пять случаев, все им.-вин. мн., и т. д. Вполне естественны усечения в «Сказках» Пушкина (впрочем, ни в «Сказке о рыбаке и рыбке» ни в сказке о «Балде» их нет совсем) и в «Песнях западных славян», где в большинстве случаев они представляют собой, конечно, не просто техническую «вольность», а стилистически осмысленную (через фольклор) форму, как, например: «С *синя* моря глаз не сводит» («Сказка о царе Салтане» III, 184, 191 и 188); там же (191 и 198): «у *синя* моря»; «На *добра* коня садяся» (173); «К *красну* солнцу, наконец, Обратился молодец» («Ск. о мертв. цар.», III, 239): «свет ты мой, *Красно* солнце отвечало» (ib. III, 239). Ср. в «Песнях западных славян»: *ворон* конь (III, 54), *красно* солнце (III, 45), *красны* девки (III, 54), *стары* люди (III, 54). Замечательно, что в «Русалке» усечение находим только в имитации народной песни: «Как вечор у нас *красна* девица топилась, Утопая, *мила* друга проклинала» (7, 198). Что касается лирики, в которой употребление усечений вполне согласуется с данными, представляемыми поэмами и цельными циклами, то и здесь редчайшие случаи форм 3—7 (т. е. за исключением им.-вин мн. и вин. ж. ед.) почти всегда мотивированы стилистически или архаи-

[1] По поводу стиха 433 песни I: «И договор, и письма *тайны*» Надеждин («Вестник Европы», 1829, № 8) иронически писал: «Верно, усечения опять входят в моду!» Никакого возврата к усечениям у Пушкина в «Полтаве», конечно, нет, но придирчивое (и совсем не объективное) замечание Надеждина наглядно доказывает устарелость самой категории для стихотворного языка эпохи.

ичным тоном темы и общего тона, или как фольклорное переживание, или же, наконец, как пародии. Ср., например, такие случаи, как в стихотворении «Мирская власть»: «по сторонам *животворяща* древа» (III, 145) или в стихотворении «Олегов щит»: «*Строптиву* греку в стыд и в страх» (II, 340), а, с другой стороны, в «Оде гр. Хвостову»: «вослед пиита *знаменита*»; «моляся кораблю *бегущу*» (II, 160), где пародийный смысл этих форм очевиден. Наконец, заслуживают быть отмеченными некоторые произведения, отличающиеся общей «высотой» и архаичностью тона, а также присутствием явно подбиравшихся архаизмов языка, в которых тем не менее совершенно нет усечений. Таковы «Пророк», «Покров, упитанный язвительною кровью», «Как с древа сорвался», «Когда владыко ассирийский», «Странник» и пр. (В «Подражаниях Корану» находим всего один случай: «дает земле *древесну* сень» II, 143). Думается, что вся совокупность приведенных данных вполне подтверждает выдвинутый выше тезис о том, что условность стихотворного языка, какую представляли собой полученные Пушкиным от традиции усечения, Пушкин или преодолевал окончательно (в громадном большинстве случаев) или же превращал в характерологическое стилистическое средство своей поэтической речи. Такова была судьба данной языковой категории в стихотворной практике Пушкина.[1]

II. ОКОНЧАНИЕ *-ЫЯ (-ИЯ)* В РОД. ЕД. ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ И МЕСТОИМЕНИЙ Ж. Р.

Отмеченная в предыдущем разделе основная тенденция Пушкина в использовании «поэтических вольностей» отчетливо проявилась и в употреблении этого окончания. Следует отметить, что для начального периода новой русской поэзии самая форма на *-ыя* в указанной грамматической категории, повидимому, не была «вольностью» и представлялась *нормальным* средством литературного языка. Ни Тредиаковский ни Кантемир не упоминают ее в числе «вольностей». В «Грамматике» Ломоносова, отличающейся, как известно, полным отсутствием церковно-славянских форм в парадигмах склонения, изучаемая сейчас форма все же зарегистрирована, причем она как будто фигурирует здесь даже в качестве *основной* формы данного падежа, потому что окончание *-ыя (-ия)* ставится Ломоносовым впереди окончания *-ой (-ей)*, например: Им. *истинная*. Род. *истинныя или ной*, или: Им. *прежняя*, род. *прежния, прежней* (IV, 78—79). Писатели XVIII в. очень часто употребляли эту форму и в прозе, причем в ряде случаев она является исключительной или почти исключительной формой род. ед. м. р. прилагательных и местоимений.[2] Тем не менее литературный язык XVIII в. знал обе формы — как на *-ыя*, так и на *-ой*, и стихотворная речь, нуждавшаяся в неравносложных морфологических вариантах, не преминула воспользоваться этим дублетом в своих интересах. Уже стихотворения Тредиаковского дают достаточный материал для суждения об употреблении этого дублета в поэзии XVIII в. Ср. у него, с одной стороны, такие случаи, как: «в тебе не будет веры *двойныя*» (III, 741), «от *всея* вечности» (III, 767), а с другой: «Эпиграммы тот писал, ин же филипийки, Славны оперы другой *сладкой* для музыки» (Стих., 151), или «Зрите все люди ныне на

[1] Неизвестно, на чем основано мнение Виноградова («Язык Пушкина», 123—124), будто «свободное употребление нечленных форм имени прилагательного, несколько ограниченное в конце 10-х—начале 20-х годов, с половины 20-х годов Пушкиным реставрируется». Факты говорят совсем о другом. Отмечу и здесь неразличение «нечленных» и «усеченных» форм.

[2] Например, в ученых сочинениях Тредиаковского окончание *-ой* вовсе не употребляется.

отроковицы *Посягающей* лице, *чистой* голубицы» (III, 744) и т. п. С течением времени форма на *-ой* становилась все более привычной для литературного языка и стала господствовать также и в стихотворной речи. Если для 30-х годов XVIII в. форма на *-ыя* была нормой и «вольностью» для этого времени скорее можно считать форму на *-ой*, то к концу века роли переменилась. У ближайших предшественников Пушкина форма на *-ыя* встречается довольно часто, но нет сомнения, что для них именно эта форма была поэтической вольностью. Как и прочие факты морфологии, употреблявшиеся в стихотворном языке в качестве вольностей, также и форма на *-ыя* могла в отдельных случаях получать стилистическую мотивировку или «высокого» или, наоборот, «народного» стиля, но сплошь и рядом она употреблялась и без такой мотивировки, как традиционная условность стихотворного языка. Приведу некоторые примеры употребления этой формы у ближайших предшественников Пушкина. Например, у Карамзина читаем: «Певцев *божественныя* славы» (12), «Чувствует хладную зиму *Ветхия* жизни» (40), «Над морем гордо возвышался Хребет *гранитныя* горы» (52). В «Илье-Муромце», в стихе: «над струями речки *быстрыя*» (118) видим пример употребления формы на *-ыя* в фольклорном духе, но этого, например, никак нельзя сказать про стих того же произведения: «Плыть от Трои *разоренныя*» (113). Ср. у Дмитриева: «Веселясь бы не встречала *Полунощныя* звезды» (II, 25), «И ждал час от часу от *милыя* жены Любови нового залога» (III, 58). У В. Пушкина: «розы *нежныя* листок» (76), «для *важныя* причины» (18), «И автор повести *топорныя* работы Не может, кажется, проситься в Вальтер-Скотты» (425). Конечно, очень часты такие случаи у Жуковского и Батюшкова, напр. у Жуковского: «*Всемощныя* судьбы незыблемы уставы» (I, 15), «Румянец *робкия* стыдливости терять» (I, 16), «Для души осиротелой Нет *цветущия* весны» (I, 92); у Батюшкова: «Над стогнами *всемирныя* столицы» (253), «На голос *мирныя* цевницы» (152), «Певец *прелестныя* мечты» (77, о Богдановиче). При этом, как и следовало ожидать, предшественники Пушкина без всяких затруднений соединяли разные формы этого рода, нормальную и «вольную», в одно целое. Буслаев указал несколько примеров такого рода в стихотворениях Жуковского, именно: «блещет купол *соборныя, величественной* церкви», «он *слабыя, земной* руки созданье».[1] Сказанного достаточно для того, чтобы признать форму на *-ыя* употребительным в общем средством русской стихотворной речи на рубеже XVIII—XIX вв.

Разумеется, должна была быть известна эта форма и Пушкину. Однако история употребления этой формы в стихотворных произведениях Пушкина делится на два периода, резко между собой в данном отношении несхожих, и во многом соответствует той эволюции языка Пушкина, которую мы наблюдали на примере «усечений». В лицейских стихотворениях Пушкина встречаем эту форму 16 раз: 14 раз в основном тексте и дважды в вариантах I тома нового академического издания сочинений Пушкина. Вот эти случаи:

1. «С рассветом *алыя* денницы» (Кольна», 1, 30). 2. «Он *первыя* стрелы с весельем ожидал» (Осгар», 1, 37). 3. «С болтуном страны *Эллинския*» («Бова», 1, 63). 4. «Повесит меч войны средь *отческия* кущи» («На Рыбушкина», 1, 77). 5. «Когда под скипетром *великия* жены» («Восп. в Ц. Селе», 1, 79). 6. «Падет, падет во прах *вселенныя* венец» («К Лицинию», 1, 113). 7. «В дни резвости *златыя*» («Батюшкову», 1, 114).[2] 8. «На верьх *Фессальския* горы» (Моему Аристарху»,

[1] Ф. И. Буслаев. Историческая грамматика русского языка, 1863, изд. 2-е, ч. I, стр. 247.

[2] В акад. изд. напечатано: *златые* — но это, повидимому, ошибка.

1, 155). 9. «Итак *стигийския* долины Еще не видел он» («Тень Фонвизина», 1, 161). 10. «Надежды *робкия* черты» («К Живописцу», 1, 174). 11. «Но слово *милыя* моей Волшебней нежных песен Лилы» («Слово милой», 1, 213). 12. «Так сожалел я об утрате Обманов *милыя* мечты» («Стансы», 1, 249). 13. «Где ток уединенный *Сребристыя* волны» («К Делии», 1, 272). 14. «О Лила! вянут розы *Минутныя* любви» («Фавн и пастушка», 1, 279). Два случая в вариантах следующие: 1. «В лесах *веселыя* Цитеры» («Мое завещание», 1, 364) и 2. «Свидетели *беспечныя* забавы» («Осеннее утро», 1, 381).

Нужно оговориться, что в некоторых случаях возможны сомнения относительно того, действительно ли перед нами род. ед., или же им.-вин. мн. В примерах 10 и 14 прилагательные *робкия* и *минутныя* по внешности могут показаться относящимися к *надежды* и *розы*. Но такое истолкование, повидимому, было бы неправильно.[1] Для общего направления наших наблюдений это не существенно, потому что и без этих примеров очевидно, что стихотворения Пушкина-лицеиста в общем отражают в отношении употребления форм на *-ыя* норму стихотворной речи своего времени. Среди выписанных выше примеров есть такие (например, 5, 6, 9), в которых формы на *-ыя* могут рассматриваться как жанровые признаки высокого стиля, но не мало здесь также случаев, где эти формы лишены самостоятельной стилистической характерности и употреблены просто как традиционное средство поэтического языка, обладающего «вольностями». Однако совсем иную картину дает нам в этом отношении послелицейское творчество Пушкина. Как и во многих других отношениях, 1817 год оказывается здесь годом резкого перелома в творческой эволюции Пушкина. Так, уже в «Руслане и Людмиле» мы не находим ни одного случая, в котором Пушкин употребил бы форму на *-ыя*, хотя арифметически, исходя из объема этой поэмы соотносительно с объемом лицейской лирики, мы могли бы ожидать четыре-пять случаев этого рода в «Руслане». Вообще на всем протяжении стихотворного творчества Пушкина послелицейской поры мы находим в его произведениях всего-на-всего шесть примеров употребления этой формы, именно: 1. «У *пафосския* царицы Свежий выпрссим венок» («Кривцову», 1817, I, 254). 2. «Подруги тайные моей весны *златыя*» («Погасло дневное светило» 1820, I, 306). 3. «Мне жаль *великия* жены» (1824, II, 131). 4. «И тайна *брачныя* постели» («Евгений Онегин», 1825, 6, 95). 5. «И жало *мудрыя* змеи» («Пророк», 1826, II, 237). 6. «Средь *зеленыя* дубравы» («Ск. о мертв. царевне» 1833, III, 234). Легко видеть, что дело здесь не только в количественной, но также и в качественной стороне. Из шести случаев формы на *-ыя*, засвидетельствованных текстами Пушкина за целое двадцатилетие его творческого пути, три первые, несомненно, являются еще отзвуками прежнего, ученического стиля, а три последние представляются случаями, в которых эта форма отчетливо мотивирована стилистическими побуждениями. В «Пророке» и «Евгении Онегине» это художественно оправданные архаизмы, а в «Сказке о мертвой царевне» перед нами яркий образец фольклористического нюанса, которым Пушкин, как мы уже видели, нередко оживлял трафареты литературной традиции XVIII в. — правда, имея в этом отчасти образцы у своих предшественников. В итоге, имеем возможность констатировать еще одно яркое проявление преодоления традиционных условностей стихотворной речи в творчестве зрелого Пушкина.

---

[1] В примере «Надежды *робкия* черты» Будде, очевидно, считал слово «робкия» определением к «надежды», потому что не регистрирует этого случая в своем своде форм на -ыя (см. его «Опыт. грамм.», II, 30—31). Наоборот, в случае «Где ты со мной делил души *младые* впечатленья» (Посв. к «Кавк. плени.») я считаю невозможным видеть род. ед.

III. ЗВУК *Е* ВМЕСТО *О* ПОСЛЕ МЯГКИХ СОГЛАСНЫХ В РИФМЕ

В церковно-книжной традиции русского средневековья звук *е* под ударением не перед мягкими согласными, уже очень рано заменившийся в живом русском произношении в этих условиях звуком *о*, сохранялся неизменным. Поэтому в таких словах, например, как *мед, лед, полет* и т. д., книжные нормы русского старинного языка не допускали произношения *мёд, лёд, полёт*. Поэтому и в современном русском языке во многих словах книжного происхождения произносится *е* вместо ожидаемого по фонетическому закону *о;* ср. *мертвенный* при *мёртвый, крест* при *крёстный, перст* при *напёрсток*, далее такие слова, как *пещера, жертва* и многие другие. Эта традиция была еще вполне живой в первой половине XVIII в. Как Тредиаковский, так и Ломоносов отдавали себе полный отчет в том, что в данном случае книжная, литературная норма расходится с живой речью, но никто из них не ставил себе целью устранить это противоречие. То обстоятельство, что нормальным произношением, по крайней мере для высоких родов литературы, в сознании писателей XVIII в., было произношение подобных слов со звуком *е*, а не *о*, иллюстрируется рифмами, вроде *очес — вознес, погружен — стен, мед — нет, леса — утеса, полмертвой — жертвой* и т. д. Но все же уже и у поэтов XVIII в., особенно в последние десятилетия, наблюдаются иногда отступления от этой нормы в пользу живого произношения. Ср., например, у Державина рифмы, вроде *зною — чешуею* (II, 89), *чешуей — белизной* (II, 220), *зелены — стоны* (I, 242); ср. у Карамзина *слёзы — розы* (179), у Петрова *челны — волны* (С. о. с., 85), у Мерзлякова *Петром — царем* (ib., 100), у Капниста *муравой — струёй* (ib., 172) и т. д.

Таким образом, живое произношение одерживало в течение XVIII в. частичные победы над произношением традиционно-книжным, и по мере того, как эти победы становились более частыми, традиционное произношение постепенно переходило на положение поэтической вольности, т. е. из обязательной *нормы* превращалось в *допустимый* вариант.[1] Необходимо помнить, что это во всяком случае был вариант книжный, искусственный. Лишь в некоторых отдельных случаях можно предполагать у грамотных людей того времени звук *е* в этом положении и в живом произношении, например в полных формах страдательных причастий прошедшего времени (о чем ниже), но это как раз такие формы, которые в живой разговорной русской речи вообще должны были употребляться очень редко. Иными словами, нельзя признать верным мнение, будто и в разговоре Карамзин, Жуковский или Пушкин могли произносить *мед* вместо *мёд* и т. п. Такого мнения держался, например, Будде, не мало сделавший для истории русского литературного языка в XVIII—XIX вв., но совершенно не разбиравшийся в соотношениях между тогдашней живой речью и элементами литературной традиции в письменном языке той поры. Так, Будде писал: «Если в ранних произведениях Пушкин употребляет слово *полет* (с произношением *е*, а не *ё*) в рифме со словом *лет*, в рифме со словом *бед*, то это значит, что такое произношение было известно в его время в его кругу».[2] На самом деле это значит только то, что в данном случае Пушкин поступает, как выученик традиции, допускавшей (первоначально же — требовавшей непременно) в стихотворной речи не живое русское, а старинное книжное, сохраняв-

---

[1] Формулирую здесь в тезисной форме вывод, основывающийся на многих наблюдениях, которые будут изложены в другом месте.

[2] Евг. Будде. Из истории русск. лит. языка конца XVIII и начала XIX вв. ЖМНПр. 1901, № 2, стр. 406—407.

шееся еще как строгая норма в церковной речи, произношение *е* вместо *о*[1].

К началу XIX в. колебания между традиционным и живым произношением в стихотворном языке приняли уже довольно широкие размеры. У ближайших предшественников и учителей Пушкина, на ряду со старой, «правильной» рифмовкой на *е* наблюдаются многочисленные случаи, в которых рифма соответствующего типа построена на звуке *о*. Ср. со сказанным выше у Карамзина: *слез — небес* (71), *душею — моею* (96), *жен — сцен* (231), *моею — госпожею* (156), *поэт — живет* (304), но так же: *богатырем — мотыльком* (189), *роз — слёз* (141), *цветок — василёк* (84), *весною — зарёю* (31), *душою*[2] *— тоскою* (107) и т. д. Ср. у Дмитриева: *поэмы — приемы* (II, 56), *нет — жнет* (II, 126), но *порта — чорта* (I, 57), *цветочик — василёчик* (II, 26), *госпожой — рукой* (III, 54—55), и т. д. Ср. у Жуковского: *жен — плен* (III, 75), *серный — черный* (II, 55), но *поблекла — Патрокла* (III, 74), *струёй — мной* (I, 48) и т. д. Именно в эту пору, на рубеже двух веков, появился и самый знак ё, который стал обозначать звук *о* в положении после мягкой согласной или йота. Замечательную реакцию на этот сдвиг в нормах стихотворного языка представляют рассуждения Шишкова в статье «Разговор о правописании», в которой между прочим читаем: «А. Недавно появилась еще новая, неизвестная доселе в словесности нашей буква ё с двумя точками. Б. Знаю, и в тех книгах, которые мне покупать случалось, почти везде сии две точки принужден я был выскабливать. А. Зачем выскабливать? Б. Затем, что сочинитель часто учит меня произносить слово так, как я произносить оное отнюдь не намерен. Зачем сочинитель насильно принуждает меня здесь произносить *Царіом?* Для чего отнимает у меня волю выговаривать согласно с чистотою языка, *Царем?* На что приневоливает меня говорить по-мужицки «моіо́?»[3] Далее Шишков называет «звук» ё «неизвестным и простонародным»: «Неизвестным (разумеется, в книжном или ученом языке) потому, что оного нигде нет: ни в азбуке нашей, ни в священных писаниях, ни в старинных летописях, ни в светских книгах, лет за двадцать или тридцать печатанных. Простонародным потому, что он начало свое имеет от безграмотных простолюдинов, и никогда писателями или учеными людьми не был принят».[4] Особенно любопытны замечания Шишкова в его письме к И. И. Дмитриеву, содержащем разбор переведенных Раичем «Георгик» Виргилия (1821). По поводу стиха: «Там чужду влагу *пьёт* завистливый *овес*», Шишков пишет: «Для чего *пьёт*, а не *пьет?* Хорошо что выше стоит *лес*, так сказано *овес*, а ежели б выше стояло *нос*, так бы в рифму пришлось сказать: *пьіо́т, овіо́с*. Прекрасен будет язык наш с такими нововведениями!» По поводу стиха «Но есть ли тучный лист кругом ее *облёк*» Шишков говорит: «Как? и такие важные слова, как *облекаю, облек*, можно для рифмы превращать в простонародные *облію́к*, подобно низким словам, таковым как *клію́к, кулію́к* и проч.?... у нас коли рифма *ток*, так *облёк*, а коли *рек*, так *облек*». Наконец, в этом письме читаем еще и следующее: «Одно что-нибудь: или по книжному писать, или по разговорному. В первом случае давно известное іо, но всегда изгоняемое из чистоты языка, нигде не писалось; во втором

---

[1] См. С. И. Бернштейн. О методологическом значении фонетического изучения рифм (к вопросу о пушкинской орфоэпии). Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова, М.-П. 1923, стр. 329 и сл.

[2] Написание *о* вм. *е* после шипящих и *ц* в отдельных случаях встречается уже в начале XVIII в.; так как звуки *ч, ш, ж, ц* — звуки не парные по мягкости — твердости, то здесь нарушение традиции было легче, а отсюда появлялось произношение типа *мечом*, причем вероятно, и сам Карамзин не понимал, что это то же самое, что *мечём*.

[3] А. С. Шишков. Собр. соч. и перев., СПб., т. III, стр. 25—26.

[4] Там же, стр. 26.

как бы вновь выдуманное и премудрым изобретением превращенное в ё, вводится в употребление; но зачем же оставляется старое произношение? для чего одно и то же слово пишется двояко *лен* и *лён, слезы* и *слёзы*? или одно *лён*, а другое *дождем*, а не *дождём*?».[1] Сходная оценка новшества отразилась и в переписке Катенина: «Гречь везде хвалит Раича, но сей Раичь злодей. Читали ли Вы его переводы из Тасса размером Двенадцати спящих Дев? рифмы точно как у Зотова: *благовонный* и *испещренный*. Какой вкус!»[2] Приведенные оценки с непререкаемой ясностью свидетельствуют о том, что рифма на *е* стала для молодого поколения русских поэтов пережитком или, в лучшем случае, «вольностью», которой можно было пользоваться по своему усмотрению.

Процесс отмирания этой традиции очень ярко отразился и в творчестве Пушкина, причем имеются веские основания полагать, что как раз личный пример Пушкина мог в значительной степени содействовать упразднению старой нормы. Данный вопрос с большой обстоятельностью рассмотрен в названной выше статье С. И. Бернштейна. Эта статья построена на текстах Пушкина по изданию под редакцией С. А. Венгерова и потому сейчас нуждалась бы в дополнительной обработке на основании исправленных и новых текстов Пушкина, ставших доступными за последнее двадцатилетие. Тем не менее ее основные выводы остаются непоколебленными, и ими можно пользоваться с полным спокойствием и в настоящее время. Самые существенные выводы Бернштейна сводятся к следующему. В одной грамматической категории, именно в полных («членных») формах страдательных причастий прошедшего времени, рифма на *е* была нормой для стихотворного языка Пушкина в течение всего времени его творчества (тип: *отдаленных—военных)*. По подсчету Бернштейна, на весь текст Пушкина приходится 93 случая такой рифмовки, причем обратный случай есть только *один*, именно *сонный — усыпленный* («Пирующие студенты» 1914 г., 1, 60, стихи 30—32). Наоборот, в кратких формах тех же причастий произведения Пушкина отличаются резким преобладанием рифмы на *о*. В этой категории рифма на *е* встречается у Пушкина только семь раз, причем из них шесть относятся к лицейской поре, и только один — к послелицейскому творчеству (*вознесен — изменен:* в «Полтаве», IV, 305, ст. 425—428 I песни, как замечает Бернштейн, «в контексте высокого стиля»), между тем как рифма на *о* встречается 71 раз (тип: *удивлен—он)*. «В этом отношении, пишет Бернштейн, словоупотребление Пушкина совпадает с языковым usus'ом его младших по языку современников, например Баратынского и Тютчева, и отличается от языка поэтов предшествующего поколения, например от языка Батюшкова».[3] Действительно, у Батюшкова рифма на *о* в кратких формах причастия отмечена лишь в двух случаях, а рифма на *е* — в семи. Далее Бернштейн устанавливает, что рифмы типа *взойдет — свет*, т. е. с книжным произношением ударяемого гласного в окончании 3-го л. ед. наст. вр. глаголов первого спряжения, встречаются у Пушкина восемь раз, из них семь — в лицейских стихотворениях и один — в стихотворении 1821 г., а рифмы типа *уйдет — забот*, т. е. с живым произношением гласного в той же категории, встречаются 23 раза. Наоборот у Батюшкова первый тип рифмы встречается 15 раз, а второй только четыре. Отсюда Бернштейн делает важный и совершенно справедливый вывод, формулируемый им в следующих выражениях: «Пушкину удалось в определенный момент своей поэтической

[1] «Русский Архив», 1886, стр. 1618 и сл., или «Записки, мнения и переписка адмирала А. С. Шишкова». Berlin 1870, т. II, стр. 352 и сл.

[2] Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. СПб. 1911, стр. 39.

[3] С. И. Бернштейн. О методологическом значении фонетического изучения рифм, стр. 333—334.

эволюции — приблизительно в 1817 г., с окончанием лицейского периода, резко изменить систему поэтического произношения в сторону сближения его с разговорной речью... Конечно, сделать такой решительный поворот мог только великий поэт».[1] И далее Бернштейн еще раз говорит о «резкости» и «почти мгновенности» «сделанного Пушкиным перехода от одной системы поэтической утилизации языка к другой».[2] Нельзя не отметить поразительного совпадения этих наблюдений с теми, которые изложены выше по поводу усеченных форм прилагательных и причастий и окончания *-ыя* в род. ед. прилагательных и местоимений ж. р. Во всех этих случаях наблюдаем одну и ту же картину: резкий перелом в отношении к традиционным условностям стихотворного языка старшей поры, происшедшей около 1817 г. Именно с этой даты и следует отличать собственно язык Пушкина от языка его ученических произведений, в котором можно наблюдать лишь количественное сокращение употребляемых традиционных условностей, т. е. предуготовительную стадию к преобразованию системы стихотворной речи.

Тем не менее объективный анализ не может не считаться с тем, что *окончательного* освобождения от традиции, как и в рассмотренных выше случаях, язык стихотворных произведений Пушкина в отношении произношения *е* вместо *о* в рифмах еще не содержит. Эта традиция продолжает жить в стихах Пушкина пережиточно. Даже в зрелых и поздних произведениях Пушкина иногда встречаются подобные рифмы, например: *плаще — еще* в «Евгении Онегине» (6, 149), *лес—грез* («Не дай мне бог сойти с ума», 1833, III, 109) и т. п. Но общее движение Пушкина в сторону от традиции достаточно ярко засвидетельствовано, помимо прочего, и тем, например, обстоятельством, что, в то время как в «Руслане и Людмиле» из 57 возможных случаев в 14 случаях (главным образом в полных формах страдательных причастий прошедшего времени) имеется еще рифма на *е* при 43 случаях рифмы на *о* (здесь и такие рифмы, как *кругом — копием, языком — копием*, названные отсталой критикой «мужицкими»), в «Медном всаднике» нет уже *ни одного* случая рифмы на *е* (в рифме *отягощенны — утомленны* для Пушкина, вероятно, опорный гласный звучал, как *е*, но непосредственно в тексте это не выражено, и случаи этого рода, в которых приходится предполагать традиционно-книжное произношение *обоих* рифмующих слов, следует обсуждать совсем особо: не приняты они во внимание и в приведенных цифрах, относящихся к «Руслану и Людмиле»). Наконец, серьезного внимания заслуживает и то обстоятельство, что «мужицкая» рифма на *о* встречается порою у Пушкина даже в таких произведениях, в которых, вследствие общей архаичности их языка, оправданной соответствующим замыслом, особенно легко было бы ожидать обратного. В этом отношении достаточно хотя бы такого примера, как рифма *полет — ход* в «Пророке»,[3] между тем как именно слово *полет* Пушкин-лицеист особенно часто рифмовал на *е* (ср. вышеприведенные слова Будде). Вообще же следует сказать, что случаи намеренного стилистического использования рифмы на *е* в зрелом творчестве Пушкина констатировать трудно. Можно предполагать, что для Пушкина эта категория в стилистическом отношении в зрелые его годы была совершенно мертвой, и он употреблял такой способ рифмовки большей частью вполне механически, именно в тех случаях, когда разговорная речь не доставляла ему нужного противопоставления, как это было с полными формами страдательных причастий прошедшего времени, оставшихся еще в первой трети XIX в. почти исключительно фактом книжного языка.

---

[1] Бернштейн. О методологическом значении... и т. п., стр. 342.
[2] Там же, стр. 343.
[3] Там же, стр. 332.

IV. ПОЛНОГЛАСИЕ И ЕГО ОТСУТСТВИЕ

Нет сомнения, что в известных пределах противопоставление таких старинных словарных дублетов русского языка, как *град — город, брег — берег, млат — молот* и т. п., осуществлялось в поэзии XVIII в. не по стилистическому, а по чисто *техническому* принципу. Разумеется, неполногласные славянизмы типа *град, брег, млат* и т. п. имели очень большое значение в формировании высокого слога в XVIII в. Но это обстоятельство нисколько не мешало подобным славянизмам служить также и чисто версификационным орудием в руках поэтов XVIII в., так как они создавали длинный ряд неравносложных вариантов, имевших, как уже указано выше, исключительно важное значение для выработки русской версификационной техники. В интересах истории русского литературного языка нужно настаивать на том, чтобы обе эти функции неполногласных лексических вариантов — стилистическая и техническая — изучались отдельно и не смешивались одна с другой.[1]

Прежде всего почти не приходится сомневаться в том, что такие дублеты, как *брег — берег* и т. п., осознавались русскими писателями XVIII и XIX вв. не как *разные* слова, а как разные *варианты* одного и того же слова. Эти варианты, в их понимании, обладали различным стилистическим весом — неполногласные варианты оценивались как «высокие» или старинные, а полногласные — как «простые» или современные слова. Например, в «Словаре Академии Российской» (СПб, 1806, т. I, столб. 1232) читаем: «*Град*, да, с. м. 2 скл. Сл.(авенское), просто же *Город*», или (ib., столб. 1113): «*Глас*, са, в нынешнем же языка употреблении: *Голос*» и т. д. Однако в определенных условиях эти варианты легко могли употребляться один вместо другого без ощутимых стилистических различий, если этого мог требовать самый механизм языка, как это и было в стихотворной речи. Таким образом, с известной точки зрения мы в праве рассматривать историю употребления полногласных и неполногласных лексических вариантов как одно из явлений в ряду «поэтических вольностей», характеризующих русское стихотворство XVIII—XIX вв. Очень большой интерес в данном отношении представляет следующее рассуждение Тредиаковского: «Вольности во обще таковой надлежит быть, чтоб речение по вольности положенное, весьма распознать было можно, что оно прямое Российское, и еще так, чтоб оно несколько и употребительное было. Например: *брегу́*, можно положить вместо *берегу́; брежно*, вместо *бережно; стрегу*, за *стерегу;* но *острожно*, вместо *осторожно*, не возможно положить».[2] Здесь имеем образчик чисто технической интерпретации неполногласных лексических вариантов, которая находит себе полное оправдание во многих реальных фактах из истории русского поэтического словоупотребления. Так, например, уже и в одах XVIII в., несмотря на их естественное тяготение к славянизмам, узаконенное к тому же самой теорией высокого слога, полногласные варианты слов легко и свободно употребляются на ряду с неполногласными. В «Оде на взятие Хотина» (I, 12 и с.) Ломоносова находим такие слова как *голов, болот, берегов, полон*, рядом с *брег, премена, пленил* и пр. В оде 1747, на ряду со стихами «Как Нил народы напаяет И *брези* наконец теряет» находим и такие «Где солнце всход и

---

[1] В интересном, хотя и не лишенном существенных недочетов, исследовании: A. Paschen, Die semasiologische und stilistische Funktion der irat/torot Alternationen in der altrussischen Literatursprache, Heidelberg, 1933, S. 6, между прочим, читаем: «Компромиссы в пользу церковно-славянских форм здесь (т. е. в «романтической поэзии XIX в.») мотивированы частично ритмическими потребностями, частично же с точки зрения воздействия на эмоции (empfindungsmässig-emotional)».

[2] «Сборник» Куника, I, стр. 33.

где Амур В зеленых *берегах* крутится» (I, 150, 151). Таких фактов история русской стихотворной речи представляет множество. Ограничусь несколькими примерами из текстов ближайших предшественников Пушкина. В стихотворении Карамзина «Поэзия» 1787 г. читаем например: «Златый блаженный век, *серебрянный*» [1] и медный» (10), но также «На лирах *золотых* хвалили песнь твою» (7). Здесь же, на ряду с таким типичным для сентиментального стиля выражением, как «сидя на *бережку*» (7), находим «далеко от *брегов*» (10). В стихотворении «Берег» 1802 г. в тексте читаем на *брегу*, к таинственным *брегам* (289), вопреки заглавию и вовсе не по стилистическим требованиям, так как стиль стихотворения не высокий. У Дмитриева в шуточном стихотворении «Обманывать и льстить» 1796 г. рядом с выражением «Там тятя, старый хрен!» читаем «Вдовы от *глада* мрут, А театральны павы С вельможей дань берут! О времена! О нравы!» (Соч. 1893, стр. 185), но в то же время в «Ермаке» 1794 г. написанном по всем правилам строгого высокого стиля, находим: «Я зрю Иртыш, крутит, сверкает, Шумит, и пеной подымает Высокий *берег* и крутой», но далее: «Они вдоль *брега* потекли» (I, 9 и 12). Ср. в «Умирающем Тассе» Батюшкова: «И лавры славные, над дряхлой *головой*» (257), но несколько выше: «Ни в дебрях, ни горах не спас *главы* моей» (255). Ср. в стихотворении Батюшкова «На развалинах замка в Швеции»: «Ах, юноша, спеши к отеческим *брегам*» (191), но несколько ниже: «Суда у *берегов*». Ср. в «Моих Пенатах» — кудри *золотые* (133), но: локоны *златые* (135) и т. д. У Жуковского в балладе «Поликратов перстень» находим «А клики *брег* уж оглашали» (III, 91), но рядом: «от здешних близко *берегов*». В балладе «Кубок» (III, 85—87): «Бросаю мой кубок туда *золотой*», «Он бросил свой кубок *златой*», «И кубок у ног положил *золотой*», «Мой кубок возьми *золотой*», «Но царь не внимая, свой кубок *златой* В пучину швырнул с высоты». Эта баллада относится уже к 1831 г., но и в гораздо более ранней «Светлане» (1, 69) находим такое красноречивое сочетание: «Черный *вран*, свистя крылом, Вьется над санями; *Ворон* каркает» и т. д. Последние примеры с достаточной убедительностью говорят о том, что в ряде случаев мена полногласных и неполногласных вариантов не мотивирована ни стилистическими, ни фразеологическими условиями.

Естественно, что и у Пушкина, притом особенно часто в более ранних его произведениях, найдем много таких же примеров совершенно безразличного употребления этих лексических вариантов. Укажу несколько наиболее ярких случаев этого рода.

Среди приятного забвенья
Склонясь в подушку *головой*
(«Моему Аристарху», 1, 154)

С *главой*, в колени преклоненной,
Захочешь в мире отдохнуть
И, опускаяся в подушку...
(К Галичу, 1, 122)

и ниже:

Ты вскочишь с бодрой *головой*,
Оставишь смятую подушку.
(ib.)

Ср. в «Монахе»:

На *голове златой*
(1, 10)

[1] Слово *серебро* восходит к древнему *сьребро* и потому по происхождению не есть пример «полногласия», но несомненно осознавалось как полногласное рядом с словом *сребро*, звучавшим, как славянизм.

С *главы* до *ног* облитый весь водою
(1, 19)

Особенно поучительные примеры употребления параллели *голова — глава* дает «Руслан и Людмила», где голова является действующим лицом. Разумеется, что действующее лицо должно называться именно *голова*, а не *глава*, что было бы стилистически несуразно. И действительно, Пушкин почти всегда называет это действующее лицо *голова*. Тем не менее, *дважды* на протяжении поэмы оно названо *глава:* 1) «Вдруг, изумленный, внемлет он *Главы* молящей жалкий стон» (IV, 65) и 2) «Всё ясно, утра луч игривый *Главы* косматый лоб златит» (IV, 77). Ср. далее:

Я Лилу слышал у клавира;
Ее прелестный, томный *глас*
Волшебной грустью нежит нас...
И я сказал певице милой:
«Волшебен *голос* твой унылый...
(«Слово милой, 1, 213)

В стихотворении «Кольна» представляют интерес такие параллели: «Источник быстрый Каломоны Бегущий к дальним *берегам*» (I, 29), «*берег* Кроны С окрестной рощею заснул» (1, 31), «Быстротекущей Каломоны Идет по влажным *берегам*» (103), но «Твой мшистый *брег* любила Кольна» (1, 29), «И с шумом на высокой *брег*» (1, 30); ср. «*Златое* утро» (1, 30) «отчизны край *златой*» (1, 32), но: «месяц *золотой*» (1, 32): «ратник *молодой*» (1, 32) но «*младой* воитель» (1, 32). В стихотворении «Мечтатель» (1, 124—125) читаем:

На слабом утре дней *златых*
Певца ты осенила.
Венком из миртов *молодых*
Чело его покрыла...
О, будь мне спутницей *младой*

и т. д. В «Воспоминаниях в Царском Селе» соответственно обращают на себя внимание такие случаи: «Увы! промчалися те времена *златые*» (1, 79), но «Часы беспечности я тратил *золотые*» (1, 81), «Грядет с оливою *златой*» (1, 82, здесь возможность неполногласного варианта оказалась обусловленной возможностью окончания *-ою* вместе *-ой* в слове *оливою)*, но «Греми на арфе *золотой*» (183; здесь такой возможности не было); далее: *младая* ива (1, 78), орел *младой* (1, 79), но: ратник *молодой* (1, 83). В стихотворении «Любовь одна» в стихе 1 читаем: «Любовь одна — веселье жизни *хладной*», а в стихе 44: «Прервется ли души *холодный* сон» (1, 214—215) и т. д.

Не мало аналогичных фактов можно привести и в послелицейском творчестве Пушкина, преимущественно из первой половины 20-х гг., но не исключительно этой поры. Вот некоторые, особенно интересные примеры: «И быстрый *холод* вдохновенья *Власы* подъемлет на челе» (I, 268); «Счастливый *голос* ваших лир» (II, 11), но: «И вольный *глас* моей цевницы» (II, 12); «Твой *глас* достиг уединенья... И вновь он оживил певца, Как сладкий *голос* вдохновенья» (II, 13, с чисто стилистической точки зрения скорее можно было бы ожидать обратного: твой *голос*, но *глас* вдохновенья); Особенно замечательны следующие случаи:

Вы нас уверили поэты,
Что тени легкою толпой
От *берегов* холодной Леты
Слетаются на *брег* земной.
(II, 73).

Далее: «Море... Хлынет на *берег* пустой.... И очутятся на *бреге*...» (III, 190); «Видит *город* он большой... Мать и сын идут ко *граду*» (III, 178—9); «Встает он и слышит неведомый *глас*... Но *голос*...» (II, 146).

В зрелых произведениях Пушкина, правда, не столь отчетливо, как в ранее разобранных случаях, проявляется все же знакомая уже нам тенденция к преодолению той условности стихотворной речи, которую часто представляло собой параллельное употребление полногласных и неполногласных лексических вариантов. Следы этой традиции заметны в произведениях Пушкина беспрерывно. Ср., например, в «Цыганах»: «Ужасен нам твой будет *глас*» (IV, 263), но «Имел он песен дивный дар и *голос*, шуму вод подобный» (IV, 241), где скорее, с стилистической точки зрения, можно было бы ожидать обратного — употребления слова *голос* в применении к Алеко и слова *глас* в выражении, восходящем к ветхозаветному образу.[1] Вообще следует сказать, что в данном пункте традиция была особенно упорна и живуча. Это в значительной степени объясняется тем громадным удобством, которое она представляла для стихотворцев, давая им возможность разнообразить число слогов в слове без видимого нарушения естественных условий речи, так как здесь условным средством являлся факт лексический, а не грамматический. Тем не менее не трудно видеть на ряде примеров, что Пушкин, по мере эволюции его творчества, стремится к тому, чтобы избавиться от этой традиции. Неполногласные славянизмы становятся в его стихотворном языке или все более редкими или же стилистически осмысленными, отвечая внутреннему тону произведения и фразеологическим условиям и теряя свой технически версификационный характер. Это нельзя, разумеется, понимать как абсолютное правило для зрелых произведений Пушкина, но нет сомнения, что таково было самое *направление*, характеризующее эволюцию его стихотворного языка. В известной статье Сенковского «Письмо трех тверских помещиков к барону Брамбеусу» между прочим рассказывается следующее: «Будучи в Петербурге, я посетил одного литератора и застал у него Пушкина. Поэт читал ему свою балладу «Будрыс и его сыновья». Хозяин чрезвычайно хвалил этот прекрасный перевод. «Я принимаю похвалу вашу, сказал Пушкин, за простой комплимент. Я не доволен этими стихами. Тут есть многие недостатки». — Например? — «Например, полячка *младая*». — Так что ж? — «Это небрежность, надобно было сказать *молодая*, но я поленился переделать три стиха для одного слова».[2] Нельзя, конечно, ручаться за достоверность этого сообщения Сенковского, сделанного к тому же в фельетонной форме, но оно в высшей степени правдоподобно, так как соответствует ряду наблюдений, которые могут быть сделаны над текстами произведений Пушкина. Так, некоторые неполногласные варианты совсем исчезают из практики Пушкина к концу 20-х годов. Сюда относится, например, слово *драгой*, которое нередко встречается в лицейских произведениях Пушкина, например: «славен родине *драгой*» (1, 79), «*драгие* куклы по углам» (1, 141); «я жду красавицу *драгую*» (1, 148); «О Делия *драгая*» (1, 155); «с образом любовницы *драгой*» (1, 194); «*драгой* антик, прабабушкин чепец» (1, 212); «ты хочешь ли узнать, моя *драгая*» (1, 219); но уже *ни разу* не употребляется в «Руслане и Людмиле» и в более позднюю эпоху употребляется Пушкиным только в совершенно определенных стилистических контекстах, например иронически, как в «Евгении Онегине» о Зарецком: «французам Достался в плен: *драгой* залог» (6, 119), или в

[1] Апокалипсис, на который по этому поводу ссылается Виноградов (Язык Пушкина, стр. 155), здесь повторяет ветхозаветное выражение, ср. напр. кн. Иезекииля. 43, 2. Ср. «*Голос* его возмущает волны и небо» (II, 97).

[2] Сенковский. Собр. соч., СПб. 1859, т. VIII, стр. 233.

стилизации старинного текста, как, например, в молитве, которую читает мальчик в сцене «Москва. Дом Шуйского» в «Борисе Годунове»: «Да здравием цветет его семья, Да осенят ее *драгие* ветви Весь мир земной» (7, 37) и т. д. Исчезают из пушкинского словоупотребления и такие слова, как *вран, глад, престать, премена, мраз, праг, пренесть, брегусь, стрегу* и т. д. В зрелых произведениях Пушкина слова этого вида встречаются лишь в единичных случаях и обычно оправданы стилистическим замыслом, например «в гортань геенны *гладной*» (III, 144), «В *пременах* жребия земного» («Полтава», IV, 340), «*Брегитесь* суетами света Смутить пророка моего» (Подр. Корану, II, 140), «*прагом* вечности» (II, 283), «*престал* ты быть пророком» (III, 103) и т. д. Вообще круг неполногласных слов, употребляемых Пушкиным (не считая, разумеется, таких, у которых не было полногласных соответствий в обиходном языке), становится очень узким и состоит из десятка с лишним наиболее ходких явлений этого рода, и именно: *хладный, младой, златой, глас, глава, град, брег, власы, врата, древо, здравие, чреда, праздный* (имеется в виду значение: порожний, пустой). К этим тринадцати словам с некоторыми производными нужно еще прибавить предлоги *пред* и *чрез* (иногда встречающиеся еще и в современном литературном языке, притом не только стихотворном, например очень часто *пред* у М. Горького) — и это исчерпывает соответствующий круг лексических средств Пушкина. При этом рядом с ними почти всегда оказываются их полногласные варианты, и самое употребление тех и других вариантов изредка дифференцировано стилистически и тематически. Например, в «Медном всаднике», этом высшем достижении поэтического мастерства Пушкина, при шести случаях, в которых употреблено слов *берег*, только *один* раз употреблено *брег*: «Поутру над ее *брегами*» (IV, 435). Слово *город* употреблено в «Медном всаднике» четырежды, а слово *град* дважды, причем оба раза в прозрачном с стилистической стороны контексте: «Прошло сто лет, и юный *град*, Полнощных стран краса и диво» (IV, 430) и «Красуйся, *град* Петров, и стой Неколебимо, как Россия» (IV, 432). Кроме этих случаев, весь арсенал неполногласных лексических вариантов в «Медном всаднике» исчерпывается словами *блато* («Из тьмы лесов, из топи *блат*», IV, 430; единственный случай), *глава* (один раз: «того, Кто неподвижно возвышался Во мраке медною *главой*», IV, 445), *хлад* (один раз: «Дышал ноябрь осенним *хладом*», IV, 433) и *хладный* (два раза: «чело К решетке *хладной* прилегло», IV, 445: и тут же «*хладный* труп его Похоронили ради бога», IV, 447). В последних трех случаях — такой же пережиток, как в слове *младая* в балладе «Будрыс и его сыновья». В целом имеем право утверждать, что Пушкин в значительной степени преодолел в своем зрелом творчестве традицию поэтических вольностей и в данном отношении. Может быть не простой случайностью нужно объяснять, например, тот факт, что в «Домике в Коломне», на три случая слов с корнем *молод-* ни разу не встречается корень *млад-*, и в «Анджело» нет ни разу *глава* при целых семи случаях *голова*.

Все сказанное до сих пор ни в какой мере не исчерпывает того обильного материала по истории внешних форм русской стихотворной речи, который заключается в произведениях Пушкина. Подробное исследование этого материала могло бы составить предмет большой специальной работы, в результатах которой одинаково заинтересованы как история русского литературного языка, так и пушкиноведение. Предложенный выше предварительной общий обзор некоторых явлений в этой области имел своей целью прежде всего поставить самую проблему, не освещавшуюся до сих пор с этой точки зрения ни лингвистами, ни литературоведами, и, в частности, показать, что это проблема далеко не безразличная и для историко-литературного изучения Пушкина, так как

ее исследование приводит к выводам, весьма существенным для понимания того исторического процесса, который представляет собой творческий путь Пушкина.

От изучения внешних форм пушкинской стихотворной речи перейдем теперь к описанию ее словарных и фразеологических особенностей, связанных с литературной традицией допушкинской поры.

3

Факты стихотворного языка Пушкина, рассмотренные в предыдущей главе, как уже указывалось, лишены непосредственной связи с поэтическими жанрами, так как их источником являются общие условия версификации. Те факты языка, к обзору которых приступаем теперь, наоборот, тесно и принудительно связаны с соответствующими поэтическими жанрами.

Стилистическая классификация слов русского языка, явившаяся результатом русского литературного развития в XVIII в., получила свой смысл именно вследствие того обстоятельства, что самая литература XVIII в. была литературой жанровой, в которой каждый отдельный жанр представлял особый, замкнутый идейно-художественный мир, подчиненный в своем существовании специфическим законам и правилам. Литературная теория XVIII в., в соответствии с жанровыми требованиями литературы, как известно, делила все слова на «высокие» и «простые», т. е. «славенские» и общеупотребительные. При этом особо оговаривалась еще наличность в языке слов «низких», т. е. отличавшихся фамильярно-домашним, вульгарным или провинциально-«простонародным» стилистическим колоритом, а потому считавшихся вообще словами нелитературными и допускавшихся к литературному употреблению только на особых правах и при специальных условиях, преимущественно в низких литературных жанрах. Как сказано уже в I главе этой статьи, к концу XVIII в. в традиции русского сентиментализма самое понятие «высокости» претерпело существенные изменения. В качестве господствующего и претендующего на исключительное литературное значение в области поэзии выделился тот круг поэтических жанров (романс, элегия, баллада), в языке которых специфическим и созидательным элементом были слова с музыкальной, пластической и индивидуально-психологической экспрессией. Этими стилистическими нюансами оказались наделены как многие славянизмы, известные из более старой традиции, так и многие «простые» слова, а также и некоторые слова западноевропейского происхождения, ранее не имевшие специального стилистического колорита и употреблявшиеся преимущественно в теоретических, т. е. нехудожественных жанрах. Нужно добавить еще, что на втором плане поэтической жизни в конце XVIII и начала XIX в. оживленно разрабатывались также те жанры легкой поэзии, которые отличались интимно-бытовыми, фамильярными и «домашними» признаками — разного рода шуточные жанры, эпиграммы, пародии, полемические произведения, и т. п. В этих жанрах, общее историко-литературное значение которых для данной поры чрезвычайно велико, получили литературное крещение многие элементы «низкого» словаря, ранее считавшиеся внелитературными. Наконец, не следует забывать, что в поэзии сентименталистов пережиточно существовали также и высокие жанры классицизма, в частности, что особенно важно для Пушкина, — ода. Указанные обстоятельства поэтической жизни на рубеже XVIII—XIX вв. предопределяют план дальнейшего изложения с той стороны, что в нем раздельно должны быть рассмотрены три следующие основные категории традиционного стихотворного словаря: 1) словарь, который для

краткости в дальнейшем будем именовать *элегическим;* 2) словарь *фамильярно-бытовой;* 3) словарь *одический.* Каждый из этих трех словарных пластов, полученных Пушкиным от своих ближайших предшественников и учителей, оставил заметный след в стихотворных произведениях Пушкина и каждым из них он сумел распорядиться по-своему в зрелую пору своего творчества.

I. ЭЛЕГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

В данном отношении Пушкин зависит, в пору своего поэтического ученичества, больше всего от Батюшкова, элегический словарь которого с особой выразительностью, сильно действовавшей на молодое поколение, отразил типические устремления легкой поэзии в ее господствующих жанрах. Слова, входящие в эту стилистическую категорию, объединяются тем своим экспрессивным нюансом, который накладывает своеобразную субъективно-эмоциональную печать на любой предмет мысли, названный каким-нибудь из этих слов. С точки же зрения их предметного значения, слова этого рода могут быть разделены на несколько категорий, из которых в дальнейшем будут даны иллюстрации к следующим: 1) слова, означающие субъективное состояние и переживание (как сказано, соответствующий экспрессивный нюанс отличает вообще любое слово элегического словаря, но здесь речь идет о *предметном* значении слова); 2) слова, означающие предметы эротические и эпикурейского быта; 3) слова, означающие предметы внешнего мира, преимущественно детали пейзажа; 4) слова, означающие жилище поэта и связанные с ним предметы. Разумеется, в большом числе случаев этот словарь отражает не столько выбор *слов* поэтом, сколько выбор *тем* и *мотивов*. Но для нас существенно сейчас только то, что элементы этого словаря, независимо от той или иной их связи с предметами, которые ими обозначались, все равно получали соответствующий стилистический нюанс и тем самым становились словами «поэтичными», настраивавшими читателя на элегическое восприятие уже одними своими *словарными* качествами. В отдельных случаях будут сделаны ссылки и на типические явления словообразования и словосочетания. Рассмотрим соответствующий материал в намеченном порядке.[1]

1) Слова, означающие субъективное состояние и переживание.

Этот лексический пласт может быть иллюстрирован следующими примерами:

безмолвный, безмятежный, беспечный, веселье, воображение, восторг, досуг, забвенье, задумчивый, игривый, кипящий, ленивый (лень, лениться и пр.), мечтанья, надежда, наслаждаться, нега (нежный, нежиться), немой, отрада, печаль, пламень, покой, праздность, простота, пылающий, резвый, скромный, сладострастие, смиренный, сонный, тихий, тишина, томительный, томный, трепетанье, уединенье, унылый, упоенье (упоительный, упиваться) и т. п.

Характерной чертой этого поэтического стиля является, между прочим, употребление подобного рода слов в разного рода олицетворениях, вроде, например, «Приди, о *Лень*», «*Веселье* прибежит», «посох томной *Лени*» и т. д. С этим связаны и такие словосочетания, в которых соответствующее абстрактное понятие передается не прямо одним из подобных слов, а по формуле: конкретное существительное плюс родительный падеж абстрактного, вроде, например, *посох лени, чаша любви, воды заб-*

[1] По условиям места, я вынужден отказаться от приведения всех собранных мною цитат, иллюстрирующих употребление перечисляемых ниже слов у Пушкина и его ближайших предшественников. Ограничиваюсь несколькими примерами из очень большого числа.

венья, трава забвенья, одежда неги, чаша сладострастья, венок веселья, ланиты надежды и многие другие. Это те «пошлые иносказания, бледные, безвкусные олицетворения *Труда, Неги, Покоя, Веселья, Печали, Лени* писателя и *Скуки* читателя», на которые в 1824 г. жаловался в своей нашумевшей статье Кюхельбекер[1] и которые действительно к 20-м годам превратились в ходячий трафарет модной русской поэзии.

2) Слова, означающие предметы эротические и эпикурейского быта. Сюда относятся такие слова, как *венки, вино, власы (волосы), грудь, дыханье* (например, *воспаленное), кудри, ланиты, ложе, прелести, чаша* и т. п. Для изучаемого поэтического стиля в высшей степени характерны такие словосочетания, в которых соответствующие свойства, качества или состояния, при помощи метонимии, переносятся на неодушевленные предметы, как, например, *арфа сладострастья, ревнивый пол, стыдливый покров* («Снимаешь со груди ее *покров стыдливый*», Батюшков, 267) и т. п. Ср. и у Пушкина: *завистливый* покров (1, 34), *ревнивые* одежды (IV, 15), что восходит к «les jaloux vêtements» у Парни.

3) Слова, обозначающие предметы внешнего мира, преимущественно детали пейзажа.

Этот лексический круг можно иллюстрировать такими словами: *берег (брег), вечер, воды, долина, зефир, дубрава, лилея, маки, мирты, мрак, роща, ручей, тишина, туман, струи.* Отдельные слова этого цикла связаны с предыдущими, так как могли употребляться как символические обозначения известных состояний или представлений (например, *маки, мирты).* Соответствующим предметам приписываются стандартные состояния, действия и качества, как, например, *шопот лесов, журчанье ручья, седой туман* и т. д. С словообразовательной точки зрения, эта категория слов, так же, как и следующая, характеризуется частым употреблением уменьшительно-ласкательных суффиксов, так что соответствующие поэтические произведения пестрят такими словами, как *ветерок, бережок, лесочек, цветочек, ручеек, струйки* и т. д. Пушкин уже в лицейскую пору пародировал этот стиль, когда, жалуясь на нескромность Дельвига, провозгласившего Пушкина великим поэтом, комически изображал возможное обращение к нему читателей со следующими словами:

Ах, сударь! — мне сказали —
Вы пишете стишки,
Увидеть их нельзя ли?
Вы в них изображали
Конечно, *ручейки,*
Конечно, *василечек,*
Иль тихий *ветерочек,*
И *рощи, и цветки...*

(1, 143)

Насколько навязчивы были некоторые из этих словесных образов для поэтов конца XVIII — начала XIX в., можно судить по следующим немногим примерам употребления слова *мирт* и его производных (нередко в символическом значении, связанном с эпикурейски-эротическими представлениями):

Где ты, Прекрасная, где обитаешь?
Там ли, где песни поет Филомела,
Кроткая ночи певица,
Сидя на *миртовой* ветви?

(Карамзин, 50)

[1] «Мнемозина», 1824, т. II, стр. 38.

Он подобен *мирту* нежному.
(Карамзин, 117)

Поет и в страшный гром на *миртах* соловей.
(Карамзин, 133)

На сосне розы производит,
В крапиве нежный *мирт* находит.
(Карамзин, 168[1])

Под сению *миртов*
Таился Эрот.
(Карамзин, 215)

Лавры! вас я не ищу,
Я и *мирточкой* доволен,
Коль от милой получу
(Дмитриев, II, 37)

Там *миртовой* кусток, там нежна мурава
(Дмитриев, II, 136)

Под румяным, ясным небом,
В благовонии цветов,
Оживленных кротким Фебом,
Между *миртовых* кустов
(Дмитриев, II, 94)

Словесность русскую, язык обогащай,
И вечно с *миртами* ты лавры съединяй.
(В. Пушкин, Соч. 1895, стр. 116)

Иль на чело его, в знак мирного венчанья,
Возложим мы венки из *миртов* и лилей.
(Батюшков, 102)

Нежны *мирты* и цветы,
Чем прелестницы венчали
Юного певца...
(Батюшков, 42)

В местах, где Рона протекает
По бархатным лугам,
И *мирт* душистый расцветает
Склонясь к ее водам.
(Батюшков, 183)

В карманы заглянул пустые,
Покинул *мирт* и меч сложил
(Батюшков, 67)

Любимца Кипридина
И *миртом* и розою
Венчайте, о юноши.
(Батюшков, 120)

Ср. у Пушкина в лицейских стихотворениях (т. 1):

Темных *миртов* занавеса
(165)

Кругом висели розы
Зеленый плющ и *мирты*,
Сплетенные рукою
Царицы наслаждений.
(230)

[1] Так характеризуется волшебный дар поэта.

Слепой Амур, жестокий и пристрастный,
Вам терния и *мирты* раздавал.
(214)

Вновь *миртами* красавицу венчай.
(254)

В сенистых рощах и садах
Где *мирт* благоухал и липа трепетала.
(82)

Излюбленный Пушкиным-лицеистом образ *маков*, символизирующий сон, также восходит к поэтическому стилю его ближайших предшественников и учителей. Ср. у Батюшкова:

И нектаром любви кропит ленивы *маки*
(Батюшков, 267)

У Пушкина соответственно находим:

Когда ленивый *мак*
Покроет томны очи
(103)

На *маках* лени, в тихой час,
Он сладко засыпает
(124) и т. д.

4) Слова, означающие жилище поэта и связанные с ним предметы.

Сюда, относятся, например, *сень, чердак, хижина, приют, шалаш, келья* (в значении: маленькая, бедная комната), *кров, уголок, садик, домик, хата, лачужка, огонек, калитка, кабинет, обитель, камелек* и т. п. слова, символизирующие вдохновение и уютное отъединение поэта от общества и людей.

Специфической чертой элегического стиля является то, что многие типичные элементы его словаря принимали форму прилагательного. Приведу для примера несколько наиболее постоянных и, так сказать, стандартных эпитетов этого рода: *прелестный*,[1] *сладостный, пустынный*,[2] *потаенный, тайный, таинственный, златой, младой, хладный, милый, легкий, девственный, лилейный* и т. д. Вот несколько примеров модного тогда употребления слова *пустынный:*

...звон рогов
Вокруг *пустынного* залива.
(Батюшков, 225)

Прощаясь... с лесами
Пустынной родины своей.
(Батюшков, 231)

И Делия не посетила
Пустынный памятник его.
(Батюшков, 232)

[1] Это слово, означавшее в старом книжном языке «греховно-соблазнительный», именно в данную эпоху изменило свое значение. Очень интересная запись об этом слове содержится в бумагах Кюхельбекера (цитирую по статье Ю. Н. Тынянова в издании: В. К. Кюхельбекер. Лирика и поэмы, Л. 1939, т. I, стр. III—LIV): «Сегодня, когда прохаживался, матрос, из стоящих на карауле, взглянул на небо и воскликнул: «Какое *прелестное* небо!» Лет за десять назад любой матрос в нашем флоте вероятно даже не понял бы, если бы при нем кто назвал небо прелестным... Как после этого еще сомневаться, что наш век идет вперед?».

[2] В значении: уединенный.

У Батюшкова же встречаем «*пустынный* небосклон» (232), «*пустынный* источник» (115), «в *пустынных* краях» (115) и т. д. Ср. из Жуковского:

Как часто лилия цветет уединенно
В *пустынном* воздухе теряя запах свой.
(I, 16)

На *пустынной* скале.
(III, 63)

Ср. у Пушкина-лицеиста (т. 1):

Лаура не снесла разлуки
И бросила *пустынный* свет
(85)

Жилец полей *пустынных*
(142)

Теперь, когда в покое лень,
Укрыв меня в *пустынну* сень
(167)

Оставил я *пустынному* Зефиру
Уж навсегда покинутую лиру
(215)

Ручья *пустынный* глас
(216)

и многие другие. К этому источнику восходит, разумеется, и «На берега *пустынных* волн» в «Поэте», где это трафаретное выражение, однако, переосмысленно и приобрело новую поэтическую свежесть и силу.[1]

Вообще весь этот элегический словарь отражается, хотя, разумеется, и не полностью, очень долго в произведениях Пушкина. Однако стилистическая функция этого словаря в зрелых произведениях Пушкина, в связи с полным разрушением прежних жанровых соотношений в русской поэзии, стала совсем иной.

II. ФАМИЛЬЯРНО-БЫТОВОЙ СЛОВАРЬ

В этой области следует выделить прежде всего такие факты, которые представляют собой фамильярное или шуточное применение различных мифологических имен (личных, географических и т. п.), пользовавшихся, как известно, очень широким распространением в поэзии классицизма. Разумеется, в русской поэзии конца XVIII и начала XIX в. подобные имена широко употреблялись и без шуточных и фамильярных контекстов. Так как и в поэзии классицизма мифологические имена не имели точного жанрового прикрепления и употреблялись решительно во всех жанрах, от оды до басни, то в поэзию сентименталистов они перешли, не изменив своей функции своеобразной поэтической условности. Поэтому и в лицейских стихах Пушкина находим во множестве случаев такие имена, как *Амур, Аониды, Ахерон, Вакх, Гименей, Грации, Ипокрена, Ком, Коцит, Морфей, Нимфы, Парнасс, Пермесс, Пинд, Пиэриды, Помона, Феб, Феллона, Хариты, Церера, Цитерея* и т. д. Употребление подобных имен живет в стихотворениях Пушкина пережиточно и долгое время спустя, но становится очень редким и почти невыразительным. Однако в лицейских стихотворениях Пушкина видим и иное употребление этих имен — не как поэтической условности, а как эле-

[1] Ср. В. Саводник. К вопросу о Пушкинском словаре. Изв. 2-го отд. Акад. Наук, 1904, кн. 1.

ментов шутливой и фамильярной фразеологии. Так, например, у Пушкина-лицеиста читаем: «Что за птица Купидон», «У граций в отпуску и у любви в отставке»; «с глупой музой»; «парнасский волокита»; «высот Парнасса боярин небольшой»; «Пегаса наездник удалой»; «Фебовы сестрицы»; «Служитель отставной Парнасса»; «вы Дядя мне и на Парнассе»; «парнасской бродяга»; «дюжий Аполлон»; «помилуй, Аполлон»; «С музами сосватал»; «братец Гименей» и т. д. Это, разумеется, не изобретение Пушкина, а использование традиции, созданной «сентименталистами», которые, как известно, были очень большими любителями каламбуров и всяческого иного остроумия, когда снимали с себя обязательный наряд чувствительности и меланхолии. Укажу два-три примера такого рода фразеологии в произведениях старших современников Пушкина. У Карамзина, например, читаем: «Кто о старом помнить будет, Лишится глаза, как *циклоп*» (172), а в сноске к этому стиху разъясняется: «Русская пословица: кто старое помянет, тому глаз вон». Этот забавный случай хорошо иллюстрирует въевшуюся привычку все переводить на мифологическую терминологию, но в данном случае интересно то, что за трафаретным мифологическим образом скрывается русская поговорка, являющаяся яркой приметой обиходной русской речи. У Батюшкова читаем: «Был ветрен в Пафосе, на Пинде был чудак» (275). У В. Пушкина: «Амура в маклеры теперь же выбираю» (138); «Видно, мне кибитка не Парнасс» (138). У Нелединского-Мелецкого: «Винный погреб — мой Парнасс» (14) и т. д.

Далее, необходимо отметить те случаи, в которых содержится фамильярно-шутливое или ироническое употребление различных терминов литературы и поэтики, в прежней традиции пользовавшихся особым пиететом у поэтов и часто служивших предметом поэтического воспевания. Насыщенная полемикой и острой партийной борьбой литературная жизнь конца XVIII и начала XIX в. часто заставляла сторонников «нового слога» в очень непочтительной форме упоминать о литературных званиях своих противников и об их произведениях. Отсюда такие выражения, как, например, у Батюшкова: «Как он, на рифмы дюжий, Как он, головорез» (147); «Поэт, философ, педагог, Который задушил Виргилья, Алкею окоротил крилья» (79); «Кто ж ты, болтун? — я Мерзляков» (ib.); «Поэт присяжный, князь вралей» (81), или:

Я также член,
Кургановым писать учен;
Известен стал не пустяками,
Терпеньем, потом и трудами.
Я есмь зело *Славенофил*
(184[1]*)*

Отсюда и частые выражения такого стиля в полемических произведениях В. Пушкина, например: «*Стихомарателей* здесь скопище упрямо» (7); «Не песнопение, но *сущий только бред*» (8); «Я вижу весь собор *безграмотных Славян*» (ib.); «Кто пишет правильно и не *Варяжским слогом*» (23); «не люблю глупцов, Похвальных слов высокопарных И *плоских, скаредных* стихов» (Соч. 1895, стр. 83) и т. д. Отдал дань этой манере и Карамзин. См., например, в «Илье-Муромце»:

Наши *стихо-рифмо-детели,*
Упиваясь *одопением,*
Лезут на вершину Пиндову»
и т. д. *(114)*

Ср.: «Жестокие *врали* и прозой и стихами» («Соловей, галки и вороны», 91).

[1] К истории слова «славянофил» см. И. В. Ягич. История славянской филологии (Э. С. Ф. т. I), СПб. 1910, стр. 160.

Очень много соответствующего материала дают стихотворения Пушкина-лицеиста, активно переживавшего борьбу своих учителей с представителями старого литературного поколения. Ср., например, такие выражения, как «рифмы плесть» (1, 26); «вперив в латинщину глубокой разум свой» (44); «Арист нам обещал трагедию такую, что все от жалости в театре заревут» (46); «Вельможе знатному с поклоном Подносит оду в двести строф: Но я, любезный Горчаков, Не просыпаюсь с петухами, И *напыщенными* стихами, *Набором громозвучных* слов, Я петь пустого не умею» (50); «Под стол холодных мудрецов» (59); «Под стол ученых дураков» (59); «довольно без него Найдем бессмысленных поэтов» (74); «намаранные оды» (101); «стихоткач» (99 [1]); «за рифмой часто холостой» (152); «трестопный вздор», (153); «стихи *кропать*» (153); «Стихи текут *и так и сяк*» (154); «стансы *намарать*» (169); «над *славенскими* глупцами Смеюся русскими стихами» (180); «угрюмый рифмотвор» (121); «холодных од *творец ретивый* (121); «демон метроманов»; «пел вино водяными стихами»; «в бешеных трагедиях хрипят»; «стихи визжат»; «риторов безграмотных собор»; а отсюда потом и «Ванюша-Лафонтен», и «фернейский злой крикун», и «болтун страны Эллинския» и многие другие.

В тесной связи с этим непринужденным и фамильярным «обыгрыванием» литературных понятий и терминов, в особенности стимулировавшимся обстановкой ожесточенной литературной борьбы, стоят и находившиеся в очень широком употреблении в эту эпоху разного рода насмешливые и оскорбительные клички, которые изобретались в лагере карамзинистов по адресу «славенофилов». Ср., например, у Батюшкова такие клички, как *Балдус, Бибрус*, у Милонова: *Балдус, Вздоркин, Ханжихин, Кокеткина, Вралев, Бессмыслов, Распутин* и т. п. Молодой Пушкин также отдал дань этому увлечению. Он употребляет по адресу высмеиваемых им представителей отмирающей литературы такие имена, как *Свистов, Безрифмин, Бестолков, Визгов, Глупон, Хлыстов, Рифматов* и т. д., следуя примеру своих учителей, среди которых, в частности, Батюшков в значительной степени содействовал распространению этой манеры своим «Видением на берегах Леты». Большую роль и этом отношении сыграл также «Арзамас», с его исключительным пристрастием к зубоскальству и издевательским церемониям разного рода.

Наконец, в соответствующих жанрах, поэты господствовавшей на рубеже XVIII—XIX вв. школы вообще широко пользовались элементами фамильярного языка, до тех пор считавшимися нелитературными и употреблявшимися исключительно в «низких» родах словесности — в комедии, бурлеске, реже в басне и т. д. Писатели-карамзинисты отчасти продолжают эту традицию «низкого» стиля, отчасти же переносят соответствующий языковой материал в те роды поэзии, которые ими в особенности популяризировались, как, например, дружеское или шутливое послание, игривые любовные стихотворения, эпиграммы и т. п. «мелочи» и «безделки». Нужно сказать, что в наименьшей степени фамильярная лексика и фразеология была свойственна самому Карамзину, который, как истинный мэтр, даже и в легком и шутливом роде умел сохранить вполне светский и «благородный» тон. Все же и в его стихотворениях можно отметить некоторые факты этого рода, идущие из непринужденного разговорного языка, например: «Вечно смотрит сентябрем» («Веселый час», 1791; 51); «быть *плаксивым* Селадоном» (132); «Кто дар воображать имеет В *кармане* тысячу рублей, *Копейки* дома не имея» (168); «Пусть, Хлоя, мой обширный лоб Подчас *украсится рогами*» (172);

[1] Слово это дважды употреблено Сумароковым в его притчах: «какой то стихоткач, Несмысленной рифмач» (VII, 50) и «Российской то сказал нам древности толмач И *стихоткач*» (VII, 335). Таким образом корни всей этой полемической фразеологии, как и следовало ожидать,— старинные.

«*Украсить рогами* Лбы вечных богов» (215); «Один за другим Все были *рогаты*» (ib.); «*Амур* явится вдруг *с усами как — гусар*» (249); «Пыль в глаза пускал» (256); «Наш бурмистр несет пустое» (263); «Это не беда» (279); «Без смысла он желудком жил» (281) и пр. Красочнее соответствующий материал у Дмитриева; ср.: «Трях-трях, и инде рысью На старом рыжаке» (II, 52); «Ни то, ни се» (II, 117); «С последним словом *прыг* на шею, И *чок* два раза в лоб» (II, 118); «Гимен, то-есть бог брака, Не тот, что пишется у вас *сапун, зевака*, Иль *плакса, иль брюзга*» (II, 124—5); «Да *отвяжися ты, лихая пустомеля*» (III, 226); «Там тятя, *старый хрен*» (Соч. 1893, стр. 185) и др. Приведу два-три примера из Нелединского-Мелецкого: «Люблю *бутылкин* взор» (340); «Смотри-ко, *хват* какой! — Он ладит хоть подраться» (111—112); «матка»; «к хомутам головушки протянут»; «Ан лих не быть по твоему»; «уши прожужжала»; «попы машонки понабьют»; «ведь экой молодчина»; «и он знать вор детина» (111—112) и др. Нечего и говорить об «Опасном соседе» В. Пушкина, где встречаем выражения вроде «подтибрил», «лихо прокачу», «ракалью в зубы», и даже вполне непечатные для нас теперь слова. Ср. в «Послании к Дашкову» того же автора: «Четверкою лихою, Каретой дорогою И всем я щеголял!.. Транжирить я умел» (17). Обращаясь к Батюшкову, и у него находим фамильярные слова и выражения, вроде «в карманы заглянул пустые» (67); «Попов слуга усердный, Чуме и смерти брат» (146); «Клянуся честью и *усами* Любви не изменить» (181); «Двуструнной *балалайкой* Походы прозвени» (133); «Ага, фон-Визин молвил братьям» (78) и т. п.

Таким образом, у Пушкина было достаточно образцов такого поэтического словоупотребления, которое снабжало санкцией «литературности», пусть шутливой и легкой только, но все же литературности, бытовые, обиходные, домашние элементы русской разговорной речи. Пушкин в своих лицейских стихотворениях широко воспользовался этой традицией, в иных случаях даже несколько утрируя ее, в качестве прозелита «нового стиля». Сказанное не трудно иллюстрировать многими примерами, из которых обращу внимание на следующие слова и выражения, выбранные из лицейских стихотворений Пушкина и расположенные в хронологическом порядке:

«Любви не зная бремя, Я *живал, да попевал*» (5); «Смехи, вольность — *всё под лавку*» (5); «Целый день, *как ни верчуся*, Лишь тобою занят я» (6); «Дамам вслух того не скажет, А уж *так и сяк* размажет» (6); «Я — *по свойски* объяснюсь» (6); «С хватской *шапкой на бекрене*» (6); «*по уши* влюбленный» (7); «Не представь и *немчурою*, С *колпаком* на волосах, С кружкой, пивом налитою И с *цыгаркою в зубах*» (7); «Коль совести хоть *капельку* имеешь» (10); «а дьявол *тут как тут*» (11); «Плешивый лоб с досадою чесал — *Стоя, как пень, и рот в сажень разинув*» (15); «Сердись, кричи, бранись, *а я таки поэт*» (26); «табак толченый — *Пихает в длинный нос*» (44); «Что прибыли *соваться в воду*, Сначала *не спросившись броду*» (50); «Сиятельный *повеса*» (60); «повеса из повес» (61); «*с тобой тасуюсь без чинов*» (61); «*удалый хват, головорез*» (61); «для пьяных всё ведь ладно» (61); «Два года всё кружился *Без дела в хлопотах*» (95); «*ни на часок* (95); «*вытолкал за дверь* (95); «*седой шалун*» (97); «цари... *Играют в кубари*» (100); «но назову-ль *детину*» (100); «*убирайся с богом*» (101); «В досужный мне *часок* У *добренькой старушки* Душистый пью *чаек*» (104); «Но тотчас и вестей Мне *пропасть наболтает*» (105); «Кого жена по моде *Рогами убрала*» (105); «*Антошка балалайку* Играя разломал» (105); «хлеб-соль *откушать*» (105); «крючковатый *Подъяческий народ*» (106); «*уходим горе* За чашей круговой» (106); «Завью *в колечки* гордый ус» (122); «Партером *полноумным* Прославлен, оглушен» (135); «С *вертушкою* сле-

пой Знакомиться желаешь» (т. е. с Фортуной; 136); «за шаткий стол, *кряхтя*, засяду» (153); «с *миленькой* актрисой» (131); «И той волшебницы лукавой, Которая *весь мир вертит*» (169); «С *цыгаррой* дымною в зубах» (170); «Со вздохом *усачу* сказал» (178); «над *ухарским седлом*» (179); и многие другие. Ср. еще в «Монахе»: *кабаков, тюфяков, пуховик, девкою, юбченки, девченки, плешивый, поддеть святого с бока* и т. д. Ср. еще такие слова, как *частёхонько*, (227), *дурачество* (228), *богиня-дура* (228), *плут* (259), *не рвусь грудью* (259), и т. д.

Было бы ошибочно видеть в этом свободном использовании фамильярно-обиходных слов и выражений какое-либо «преобразование языка» или вообще какое-либо новшество. На фоне приведенных выше примеров из произведений старших современников Пушкина становится совершенно ясным, что Пушкин-лицеист только следовал тому, на что ему указывали его учителя. В свою очередь и учителя Пушкина здесь пользовались материалом прежней литературной традиции, именно традиции низкого стиля, видоизменив ее в двух следующих отношениях: 1) освободив ее от некоторых чисто вульгарных, грубых элементов, а также от проявлений местной, областной речи, и 2) переместив соответствующие языковые материалы в жанровом отношении, т. е. пользуясь ими не только в освященных традицией жанрах бурлеска, пародии или басни, но также в легких светских жанрах послания, любовного объяснения и т. п. Так, известные элементы старой традиции «низкого слога», очищенные от «простонародных» крайностей, приобрели значение элементов *салонной* речи и в этом качестве фигурировали в модных жанрах легкой поэзии, откуда перешли и в те лицейские произведения Пушкина, которые выдержаны в духе этих жанров.

III. ОДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

То обстоятельство, что фамильярный словарь Пушкина-лицеиста есть все же лишь воспроизводство традиции, а никак не новое слово в истории русского поэтического языка, ярче всего засвидетельствовано чрезвычайно прочной и нисколько не нарушенной связью его с *жанром*. Пушкин в лицейский период пользуется фамильярной лексикой и фразеологией не «вообще», а в таких только произведениях, в которых, по условиям жанра, это было возможно и до Пушкина. Это «Городок», «Монах», «Послание к Наталье» и т. п. произведения. Там, где жанр основывался на языковых материалах иного рода, мы не найдем «низкого» словаря и у Пушкина в лицейских произведениях. Более того, там, где жанр требовал специфически «высокого» языкового материала, именно такой материал встречаем и у Пушкина-лицеиста. Как уже говорилось выше, ближайшие предшественники и учителя Пушкина не чужды были одического стиля. Они написали не мало од, построенных в общем близко к правилам поэтики классицизма, и все отличие их от писателей-одописцев середины XVIII в. заключалось только в том, что для тех ода была основным и самым важным явлением поэзии, определявшим собой всю физиономию русской литературы и русского образцового литературного языка, тогда как для Карамзина или Жуковского это был жанр пережиточный, продолжавший жить исторической инерцией, не дававший свежей продукции и вытесненный с руководящего литературного поста «поэзией чувства и сердечного воображения». Было бы в высшей степени странно, если б Пушкин, с детства окруженный атмосферой нового поэтического стиля, но в то же время усваивавший от своих литературных учителей всю литературную традицию целиком, не испробовал себя в годы своего ученичества и в «высоком роде». Такие произведения, как известно, у Пушкина-лицеиста есть, но их очень мало. Важнейшее из них — «Воспо-

минания в Царском Селе» 1814 г. Сюда относятся также «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 г.», «Принцу Оранскому» 1816 г., отчасти «Наполеон на Эльбе» 1815 г., «Безверие» 1816 г. и некоторые другие стихотворения. Уже по одному перечню этих произведений сразу видно, что сам по себе высокий жанр Пушкина-лицеиста мало похож на высокий жанр русского классицизма, а представляет собой образцы тех видоизменений, которые были внесены в данный жанр ближайшими предшественниками Пушкина — карамзинистами. Каковы бы ни были, впрочем, эти видоизменения, высокий жанр карамзинистов сохранил во многом характерные черты старого высокого поэтического языка. Вполне естественно, что эти характерные особенности старого одического языка, именно в их жанровом применении, мы находим и в стихотворениях молодого Пушкина.

Примеры одического стиля в первую очередь должны быть указаны в «Воспоминаниях в Царском Селе». Именно, здесь находим, кроме отдельных слов и выражений одического происхождения, и цельные связные эпизоды, строго выдержанные в этом духе, например:

Не здесь ли мирны дни вели земные боги?
Не се ль Минервы Росской храм?
Не се ль Элизиум полнощный,
Прекрасный Царскосельский сад,
Где льва сразив, почил орел России мощный,
На лоне мира и отрад?
Увы? промчалися те времена златые,
Когда под скипетром великия жены
Венчалась славою счастливая Россия,
Цветя под кровом тишины!
(1, 78—79)

Ср. далее такие тирады:

В тени густой угрюмых сосен
Воздвигся памятник простой.
О, сколь он для тебя, Кагульский брег, поносен!
И славен родине драгой!
Бессмертны вы вовек, о Росски исполины,
В боях воспитанны средь бранных непогод
(1, 79)

и т. д. В особенности ярко проявляется этот стиль в изображении военных картин. Ср.:

Утешься, мать градов России,
Воззри на гибель пришлеца.
Отяготела днесь на их надменны выи
Десница мстящая Творца.
Взгляни: они бегут, озреться не дерзают,
Их кровь не престает в снегах реками течь;
Бегут и в тьме ночной их глад и смерть сретают,
А с тыла гонит Россов меч.
(1, 82)

В этой картине, есть, между прочим, выражение, буквально совпадающее со следующим местом из оды Капниста «На разбитие египтян»:

Но что? Я зрю вас устрашенных
И обращающих хребет.
От воев кроясь разъяренных
И вождь, и ратник ваш течет,
Бежит, *озреться не дерзает*,
Летает алчна смерть в полках.
(С. о. с., 107—108)

Сказанное не следует понимать в том смысле, будто ода молодого Пушкина точно воспроизводит одический канон XVIII в. Нельзя не от-

метить, что в этой оде есть и такие элементы языка, которые вряд ли совместимы с строгим одическим стилем, как например:

Чуть слышится *ручей*, бегущий в сень дубравы,
Чуть дышит *ветерок*, уснувший на листах,

и пр., которые представляется более правильным связывать с господствующим элегическим стилем начала XIX в. Вообще весь склад оды молодого Пушкина сильнее всего напоминает стиль Батюшкова, а отчасти и Жуковского, которому она, в сущности, и посвящена:

О Скальд России вдохновенный,
Воспевший ратных грозный строй

и т. д. (намек на «Певца во стане русских воинов»). В качестве характерных признаков одического словаря в этой оде должны быть указаны еще и такие слова, как *чертоги* (строки 21, 128), *воззрев* (40), *вещает* (40), *над злачными брегами* (79), *ширяяся* крылами (43), *трикраты* (46), *длани* (69), *восстал* (бич вселенной; 71), *брани* (71), *дерзновенных* (91), *течет* (в значении: идет; 99), *вспять* (106), *воитель* (109), *враг* (125), *низвергнуть* (151), *грядет* (156), *пиитов* (165), *влиял* (166), *взгремел* (167), *воссиял* (168) и т. д.

Соответствующий словарно-фразеологический арсенал находим и в других произведениях Пушкина-лицеиста, примыкающих к одическому стилю. Ср., например, в стихотворении «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году» (1, 140 и сл.): *брань* (1), *вотще* (6, 7), *восстал* (поднялся; 16), *россы* (26), *воспылал* (31), *почто* (40, 41, 44), *внемли* (61), *по стогнам* (64) и т. д. Следует, однако, иметь в виду, что одическая лексика и фразеология в употреблении сентименталистов, а следовательно и молодого Пушкина, вовсе не замкнута пределами собственно одического и примыкающих жанров. Вообще то, что здесь названо одическим словарем, представляет собой лексический пласт русской книжно-поэтической речи XVIII в., культивировавшийся поэтами XVIII в. при помощи церковно-славянской традиции для надобностей высоких жанров. Разложение высоких жанров в конце XVIII — начале XIX в. означало не только проникновение инородных начал (например, элегических) в оду, но и обратно — проникновение некоторых элементов одического стиля в жанры собственно легкой поэзии, прежде всего — в элегию, иногда послание и т. д. В особенности, например, близок к старой высокой поэзии по языку стиль «оссианической» элегии, представленный у Пушкина его вполне детскими произведениями, вроде «Кольна», «Оскар» и т. д. Славянизмы классической оды, за отдельными и потому мало значащими исключениями, вообще стали достоянием различных «серьезных» видов в новой поэзии. Как сказано во вступительной главе этой статьи, экспрессивная функция славянизмов в наиболее типичных явлениях новой поэзии стала иной, по сравнении с той функцией, которая им принадлежала в оде XVIII в., но не мало можно найти также таких случаев, где славянизмы и у поэтов новой школы обладают традиционной «громкостью» и «высокостью». Этим объясняется, вообще говоря, очень значительное число славянизмов традиционного характера и в лицейской поэзии Пушкина. Слова вроде *грядет, зрю, вещал, могущий* (как прилагательное), *ложе, чело, приемлет, денница, персты, дерзновенный, днесь, багряница, пернатый, ток* и т. п., встречаются в лицейской лирике Пушкина на каждом шагу, но самый круг подобных славянизмов здесь, безусловно, уже того, что встречаем в оде XVIII в., в соответствии с тем ограничением, которому они подверглись в новых жанрах, возобладавших на рубеже XVIII—XIX вв. в русской поэзии.

Но есть у Пушкина также известное число таких случаев, в которых

употребление «высоких» одических слов, повидимому, обусловлено не той традицией, о которой у нас шла речь до сих пор, а особым направлением русской высокой поэзии, не воспринятым ближайшими предшественниками Пушкина и, следовательно, дошедшим до Пушкина без их посредства. Речь здесь идет о русской *гражданской* поэзии, определившейся как особый высокий жанр также в последних десятилетиях XVIII в., но не в господствовавших поэтических школах. Здесь прежде всего должен быть назван Радищев с его «Вольностью», затем «Вадим» Княжнина, некоторые произведения Державина и т. д. Вопрос об этой поэтической традиции, до сих пор в русской научной литературе не исследованный, ставится в статье Г. А. Гуковского, помещенной в настоящем сборнике. Статья эта показывает, что у Пушкина в данном отношении было перед глазами гораздо больше образцов, чем можно было думать на основании тех историко-литературных сведений, которыми мы обладали до сих пор. Гражданские произведения Пушкина, цикл которых открывается «Вольностью» 1817 г., приобретают таким образом совершенно новый историко-литературный смысл и находят свое законное место в ряду сходных литературных явлений, оставшихся до сих пор в тени. Нет никакого сомнения, что высокая лексика и фразеология «Вольности» и последующих опытов Пушкина в области гражданской поэзии, вскоре, уже к первой половине 20-х годов XIX в., потерявшей для Пушкина значение самостоятельного и обособленного жанра, несмотря на громадный общественный успех этого рода его произведений, представляет собой своеобразное отражение именно этой, так сказать, «боковой» традиции в истории русского поэтического языка, усвоенной также поэтами-декабристами. Это объясняет пушкинские славянизмы с общественно-гражданственной экспрессией, вроде, например, употребленных в «Вольности» (I, 261 и сл.): *воспеть* (9), *возвышенного* (10), *трепещите* (14), *мужайтесь и внемлите* (15), *восстаньте* (встаньте; 16), *гибельный позор* (в значении: зрелище гибели; 19), *самовластительный* (57), *печать проклятия* (62), *врата отверсты* (83), *днесь* (89) и т. д. Соответствующая экспрессия гражданственности и общественно-политического пафоса сообщена в этой пушкинской оде (напомню, что «Вольность» названа так самим Пушкиным) и таким словам и выражениям, которые, несмотря на свое преимущественно книжное происхождение, сами по себе не несли на себе печати «славенского языка» в узком смысле этого термина в его тогдашнем употреблении, а также и словам, безусловно не церковно-славянским, но означавшим особенно типичные для гражданской оды предметы и явления. Ср., с одной стороны, такие выражения, как *святая вольность* («Где крепко с *вольностью святой* Законов мощных сочетанье», 26—27), *граждане* (31), *неподкупный* (35), *народ* (39), *свобода* (7), *закон* (много раз), с другой — *гимны смелые* (12), *тираны* (14), и т. п. Наконец, не случайными в этой оде являются и выражения: *и се* (55), *сими* (74), и т. п. Тот же стиль языка видим в «Деревне», в «Кинжале», а затем он, как самостоятельная стилистическая категория в творчестве Пушкина пропадает вместе с самой гражданской поэзией, теряющей значение обособленного жанра и растворяющейся своими основными мотивами в общем потоке могучего и зрелого творчества Пушкина конца 20-х и 30-х годов.

Такова последняя связь языка произведений Пушкина с традициями XVIII в.

* * *

Преодоление традиционного поэтического языка в области лексики и фразеологии шло у Пушкина очень сложными путями и по существу должно явиться предметом другого исследования, которое поставило

бы себе целью показать Пушкина как *преобразователя* русской литературной речи, а не только как автора произведений, в языке которых нашла себе то или иное отражение языковая традиция. Для темы настоящей статьи существенно, однако, отметить, что преобразование стилистических норм русской литературной речи, осуществленное Пушкиным в зрелый период его творчества, вовсе не непременно означало отказ от самих *материальных* средств языка традиционного. Нет никакого сомнения в том, что целый ряд явлений, отмеченных выше в области словоупотребления молодого Пушкина, в его зрелых произведениях уже не встречается или встречается только изредка, в меньших масштабах. Это относится в равной мере как к книжным, так и к фамильярно-разговорным элементам словаря Пушкина-лицеиста. Однако столь же несомненно, что значительная часть этого материала продолжает жить в произведениях Пушкина до самого конца, но только в новой функции. В этом отношении эволюция пушкинского словаря представляет собой картину, во многих отношениях сходную с той, какую мы наблюдаем в области внешних форм его стихотворной речи. И там тоже наблюдается исчезновение или резкое сокращение целого ряда традиционных языковых средств, но в числе этих средств, однако, есть и такие, которые употреблялись Пушкиным всю жизнь, но в измененной функции. Именно в изменении функций отдельных элементов языковой традиции и заключалась преимущественно роль Пушкина как преобразователя русского литературного языка. Пушкин не создавал никакого «нового» языка, он не придумывал новых слов, форм и т. п., вообще совершенно не занимался словотворчеством, но он резко изменил традиционное *отношение* к словам и формам и потому создал новые нормы словоупотребления. Притом особенно важно подчеркнуть, что эта преобразовательная роль Пушкина в области *литературной стилистики* была непосредственным следствием его преобразовательной роли в области самой *литературы*. Пушкин заботился о языке не просто как о языке, но как об *органе литературы*, обладающей определенными свойствами и находящейся в процессе определенного развития. Создавая новую литературу, он *тем самым* должен был создавать и новые нормы литературного словоупотребления.

Ближайшим посредствующим звеном для стилистической реформы была та коренная реформа, которая была осуществлена Пушкиным в сфере поэтических жанров. Дело заключается не только в том, что в зрелые годы Пушкин совершенно почти отказывается от традиционных жанров и создает новые (южные поэмы, «Евгений Онегин» и т. д.), но также и в том, что самое понятие жанра в пушкинскую эпоху, прежде всего благодаря самому Пушкину, приобретает совершенно новое содержание. Самое важное заключается здесь в том, что оказалась разрушенной принудительная связь жанра и языка, возникшая в XVIII в., так что сам по себе жанр перестал быть определяющим началом для языка и эта роль перешла непосредственно к содержанию, теме, вообще — поэтическому стилю произведения. Вот почему Пушкин имел возможность пользоваться всеми традиционными средствами стихотворного языка своих предшественников и вместе с тем быть реформатором языка. Будучи освобождены от своего жанрового прикрепления, попадая в непривычную жанровую обстановку, старые средства начинали звучать по-новому. Это ясно уже на примере «Руслана и Людмилы». Общеизвестно, что вождям карамзинизма это поэма не очень нравилась. Исследователи пушкинского стиля и языка пытаются объяснить эту реакцию учителей Пушкина на его поэму, в частности, тем, что в ней Пушкин, следуя внушениям «молодых архаистов», например Катенина, отошел от норм и средств салонной речи и впадал в «левый уклон», позволил себе употребить такие выражения, как *тошно жить, молчи, пустая голова, ага дрожишь, всех*

удавлю вас бородою и т. п.[1] Нет сомнения, однако, в том, что сами по себе эти слова и выражения не заключали ничего небывалого в русской литературе. Более того, у некоторых из старших современников, как, например, Дмитриева или Нелединского-Мелецкого, можно найти выражения гораздо более «простонародные» и «низкие»,[2] и, следовательно, того же Дмитриева не могло в «Руслане и Людмиле» раздражать пушкинское «просторечие». Дело, очевидно, не в «просторечии» самом по себе, а в том, что оно попало в нетрадиционную обстановку, именно в *большой* жанр, в такое произведение, которое, претендуя быть серьезным литературным произведением и конкурируя с традиционными величественными эпическими жанрами, тем не менее пестрит отражениями стиля салонной болтовни, возможными в традиционных представлениях только в легких жанрах «мелочей» и «безделок». Пушкинское «просторечие» не нравилось здесь прежде всего своей «неуместностью». В этой «неуместности» отдельных слов и выражений в произведениях Пушкина, со временем становившейся все более сильной и непривычной, и заключается один из главных путей отхода Пушкина от традиционных стилистических норм. Но детальный разбор относящихся сюда фактов выходит уже за пределы темы настоящей статьи.

---

[1] См. Виноградов, Язык Пушкина, 412—414. Ср. Тынянов, Архаисты и Пушкин, ук. соч., 244 и след.

[2] Виноградов, ук. соч., 411.

В. ВИНОГРАДОВ

ПУШКИН И РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК XIX ВЕКА

1

Пушкинская реформа русского литературного языка разрешила основные спорные вопросы и противоречия истории русского языка XVII—XVIII вв., не устраненные литературной теорией и практикой до начала XIX в. Бóльшая часть этих противоречий сконцентрировалась в вопросе об общенациональной норме русского литературного языка. Эта норма была прочно установлена языком Пушкина. В XVI—XVII вв. московский деловой письменный язык стал единым общегосударственным языком Московского царства, восторжествовав над областными разветвлениями письменной русской речи. Тогда же начинается его грамматическая нормализация. К половине XVII в. московский приказный язык достиг большого развития и имел все данные, чтобы вступить в борьбу за литературные права с межгосударственным литературным славяно-русским языком восточно-славянской Европы (так называемым языком церковно-славянским). Но до второй половины XVII в. деловой язык Московского государства, в сущности, не был языком ни художественной, ни тем более философской и научной литературы в собственном смысле. Только с конца XVII в. эволюция русского литературного языка вступает в фазу решительного сближения и смешения славяно-русского языка с московским деловым государственным языком, с устной народной поэзией и с живой разговорной речью разных слоев русского народа. Обостряются мучительные искания русской общенациональной языковой нормы. Она раньше всего начинает определяться в кругу грамматических, главным образом морфологических явлений (например, в XVII в. устанавливаются категории одушевленности и неодушевленности в системе имен существительных; окончательно вырисовываются основные типы русского склонения; преодолевается принцип присоединительного счета, вроде: *на тысячу и на триста и на шестьдесят и на четыре рубли* и т. п.). Но и тут стилистическое взаимоотношение между русскими и книжно-славянскими грамматическими категориями остается недостаточно определенным почти до середины XVIII в., до грамматической реформы Ломоносова.

Даже в первой половине XVIII в. средневековое многоязычие еще не было вполне преодолено. Контуры национального русского языка обозначались еще довольно смутно. Вступление Московского государства в круг широких международных связей сильно повлияло на развитие русского литературного языка. Русский язык начинает обогащаться необходимым для народа, выступавшего на европейское поприще, запасом европеизмов. Многие из них быстро сбрасываются русским языком как шелуха моды. Укоренившиеся в общественном употреблении становятся

союзниками народной речи в ее борьбе с церковно-книжной идеологией славяно-русского языка.

Русский литературный язык экстенсивно раздвигает свои пределы. В нем расширяется фонд интернациональной научной терминологии и закладываются основы самобытной русской общественно-политической, гражданской, технической, философской и вообще отвлеченной лексики. Деловой государственный язык составляет сердцевину формирующейся новой системы литературного выражения. В переводной литературе, определяющей основную массу книжной продукции первой половины XVIII в., в общем господствует приказный язык. Из него постепенно вырастают новые стили научно-технического языка, новые стили публицистической и повествовательной литературы, более близкие к живой устной речи и более понятные, чем старые стили славяно-русского языка. Но, конечно, культурное наследие славяно-русского языка, возникшая на его почве отвлеченная терминология и фразеология, его богатая семантика и его конструктивные средства служат мощным источником развития русского литературного языка в течение всего XVIII в. Петровская эпоха, с ее стремительным порывом к европеизации, хотя и содействовала демократическому обновлению русского литературного языка, но еще более обострила в нем процессы столкновения и смешения разноязычных и разностильных элементов. К 40—50-м годам XVIII в. потребность нормализации и стилистической регламентации нового русского литературного языка становится все более ощутимой и неотложной. Стало ясно, что норму общенационального литературного языка надо искать в «общем употреблении». Эта мысль на русской почве была высказана впервые едва ли не Тредиаковским. Но что называть «общим употреблением», — спор об этом остался нерешенным до Пушкина. «С умом ли общим употреблением называть, — писал Тредиаковский, — какое имеют деревенские мужики, хотя их и больше, нежели какое цветет у тех, которые лучшую силу знают в языке?.. Лучше полагаться в том на знающих и обходительством выцвеченных людей, нежели на нестройную и безрассудную чернь». На французский образец звучит призыв учиться русскому языку у двора, «в слове наиучтивейшего».

Так, теоретические взгляды Тредиаковского обнаруживают явную зависимость его от той теории литературного языка, которая была положена в основу деятельности Французской Академии (Académie Française) XVII и первой половины XVIII в. Это была борьба за диктатуру «хорошего вкуса».[1] Но у русского двора не сложилось своего особого аристократического языка почти до последней трети XVIII в. В собственной же литературной языковой практике Тредиаковского заметно было влияние стилистических навыков духовной и канцелярской среды, опиравшихся на традиции семинарской учености.

Более глубокое и исторически целесообразное решение вопроса об общенациональной норме литературного выражения было предложено великим ученым и поэтом Ломоносовым. Ломоносов выдвигает реформированную теорию «трех штилей», устанавливающую литературно-жанровые границы и нормы применения российского и славянского языков. В понятии российского языка Ломоносов объединяет все разновидности русской речи: деловой язык, живую устную речь с ее областными вариан-

[1] Так, уже Вожла (в Remarques sur la langue française 1647) выдвигал как литературную норму критерий «доброго обычая» (bon usage), опирающегося на «избранные голоса» (l'élite des voix), на «лучшую часть двора (la plus saine partie de la Cour). Правда, к «избранным голосам» Вожла присоединял «некоторых людей из города, где находится резиденция государя, тех, кто, общаясь с представителями двора, сходствует с ними в учтивости. В случае разногласия между двором и городом следует отдавать предпочтение обычаю, господствующему при дворе» (Ferd. Brunot, Histoire de la langue française, 1909, t. III, pp. 27—28).

тами и стили народной поэзии. Он признает их конструктивной основой национального литературного языка, по крайней мере двух (из трех) его штилей: посредственного и низкого. Но сознание единства стилистической и семантической системы русского языка в целом чуждо Ломоносову, хотя он и предписывает «убегать старых и неупотребительных славянских речений, которых народ не разумеет», хотя он в принципе и стоит за «рассудительное употребление чисто российского языка», обогащенное культурными ценностями языка славяно-русского. Три стиля, разграниченные диалектологически — характером соотношения российских и славянских слов, грамматических категорий и конструкций, были связаны, каждый, с строго определенными жанрами литературы. Итак, теория трех штилей ввела в узкие стилистические рамки употребление славяно-русского языка, но еще сохранила для него средневековый пьедестал. Исходя из живой литературно-языковой практики, Ломоносов сравнительно подробно определил грамматические и словарные нормы высокого — славянского стиля и менее отчетливо и детально — простого, опирающегося на живую устную речь. Нормализация простого стиля была трудно осуществима, так как понятие об общем литературно-разговорном языке в ту эпоху еще не сложилось. Структура среднего стиля оставалась и вовсе неясной. Проблема европеизмов в русской национальной языковой культуре за пределами ученого языка также не получила всестороннего освещения в литературной деятельности Ломоносова. Таким образом, несмотря на всю ее глубину, реформа Ломоносова не устранила вполне тех противоречий и трудностей, которые тормозили развитие национального русского языка. Вопрос о единой общенациональной норме русского языка, очевидно, еще не мог быть решен.

Между тем борьба за национальные основы русского литературного языка выдвигала задачу формирования светских стилей дворянской интеллигенции. Сумароков и его школа, разрабатывая новые формы лирической и драматической речи, приходят к той мысли, что норма общерусского литературного языка может образоваться на основе языка столичной образованной среды, московско-интеллигентского, преимущественно дворянского, употребления. В связи с этим Сумароков выступает противником «Российской грамматики» Ломоносова: «Грамматика Ломоносова никаким ученым собранием не утверждена, и по причине, что он московское наречие в холмогорское превратил, вошло в нее множество порчи языка».[1] Объявляется война диалектизмам и вульгаризмам. Культивируется средний, «благородный» стиль. Расшатываются церковно-славянские основы ломоносовского высокого стиля. Под ударами Сумарокова и его учеников приказно-бюрократический, подьяческий язык с его «скаредным складом» теряет одна за другою свои литературные позиции. Он низводится на роль профессионально-канцелярского диалекта. Национализируя европейский стиль классицизма, Сумароков в то же время ведет яростную борьбу с галломанией придворно-аристократического круга и его подголосков. Однако Сумароков не разрушает, а лишь видоизменяет теорию трех стилей. Но и выдвинутая сумароковской школой норма литературного языка не выдержала испытания истории.

Фонвизин, Державин, Новиков, Радищев с разных сторон и в разных направлениях открывают литературе новые средства выражения и новые сокровища живого слова. Они производят сложную перегруппировку языковых элементов. Их творчество не умещается в рамки теории трех стилей. Возникает разрыв между формально-языковыми схемами литературы и между живой семантикой «языка народного, языка общественного, языка российского», как выражался Радищев. Все острее

[1] Сумароков, Соч., изд. 2, 1787, ч. X, стр. 38.

к концу XVIII — началу XIX в. ощущалась потребность в реорганизации русского литературного языка, в отмене или ослаблении жанровых ограничений, в создании средней литературной нормы, близкой к разговорному языку, свободной от устарелых славянизмов, от простонародных вульгаризмов и диалектизмов, способной удовлетворить вкус образованного русского человека. Обоснование новой литературно-языковой нормы связано с именем Карамзина, который окончательно разрушил старокнижный славянский фундамент теории трех стилей. Карамзин и его сторонники ставят себе целью образовать доступный широкому читательскому кругу один язык «для книг и для общества», чтобы «писать, как говорят, и говорить, как пишут». Этот новый язык должен быть языком русской «общественности», русской цивилизации, языком «хорошего светского общества». Пересаживаются на русскую почву, приобретая здесь совершенно оригинальный характер, принципы позднего французского классицизма. Еще Вольтер говорил: «В людской толпе, составленной из глупцов и пересыпанной педантами, всегда имеется маленькое отдельное стадо, называемое хорошим обществом». В понятии «хорошего общества» Карамзин, в отличие от Пушкина, не объединял интеллигенции и простого народа. Поэтому «новый слог российского языка» не был достаточно демократичен. Он опирался на «светское употребление слов» и на «хороший вкус» европеизированных верхов общества. Тем не менее реформа, произведенная Карамзиным, значительно содействовала развитию и углублению национально объединяющих тенденций в русском литературном языке. Показательны те категории слов, на которые накладывается запрет или стилистическое ограничение. Отбрасываются канцелярские архаизмы и церковно-славянизмы, т. е. пережитки феодального прошлого. Избегается провинциализм — в соответствии с ростом внутреннего единства русской национально-языковой культуры. Вместе с тем подвергается стеснительным ограничениям литературное употребление выражений и терминов науки и техники, хозяйственной и профессиональной жизни.

«Благородный» стиль светского обихода не терпит вульгаризмов, простой, но грубой лексики демократического просторечия. Путем такого соскабливания несветских шероховатостей русский язык сокращается, приобретая внешнюю декоративную гладкость и нарядность. Устраняются слишком резкие или слишком простые, грубые и низкие идеи и формы их выражения. Действительность облекается риторическим покровом «цветов слога», полувуалем описательных выражений и метафор западноевропейского галантного стиля. Русский язык карамзинской школы риторически схематизирует и логически классифицирует общие впечатления от действительности и основанные на них абстрактные идеи. Идеалом светского этикета предопределены словесные средства эмоционального выражения. Устанавливается фонд приличных и красивых светских выражений, обобщенных и лишенных индивидуального колорита. Из поэзии изгнано множество прямых обозначений бытовых вещей и действий: они заменены перифразами. Поэт имеет в своем распоряжении меньше одной трети общерусского словаря. Последователь Карамзина П. Макаров заявлял: «Вкус очистился; читатели не хотят, не терпят выражений, противных слуху; более двух третей русского словаря остается без употребления».[1] В том же направлении преобразуется грамматика. Сокращаются или стилистически переоцениваются старые морфологические категории высокого слога. Грамматическая свобода простого слога парализуется. Например, Карамзин стесняет употребление так называемого многократного вида: *калывать, гаривать* и т. п., упорядочивает систему склонения числительных, принципы предложного управления и т. п. (см. «Великий

[1] Соч. и перев., 1809, I, ч. 2, стр. 22.

муж русской грамматики»). Регламентируется нормальный порядок слов — применительно к строю «новоевропейской фразы». Синтагма сжимается. Ее построение рассчитано на наименьшую затрату внимания. Определяются приемы построения сложных синтаксических объединений, периодов, тоже с оглядкой на «европейский» синтаксис. Интонации живого языка широко вливаются в литературную речь. В связи с этим число употребительных союзов сокращается (например, исключаются даже такие союзы, как *дабы, ибо, якобы, ежели, прежде нежели* и т. п.). Точно установлены формы синтаксической симметрии в соотношении членов периода.

«Новый слог российского языка» создан для того, чтобы все замыкать в изящные формулы, объяснять и популяризировать. Научный язык приспособляется к языку повествовательной прозы. Работа карамзинской школы в области литературной фразеологии и синтаксиса поистине грандиозна. Но выдвинутая Карамзиным норма литературно-языкового употребления не могла претендовать на национальную всеобщность. Карамзин, по словам Белинского, «преобразовал русский язык, совлекши его с ходуль латинской конструкции и тяжелой славянщины и приблизив к живой, естественной, разговорной русской речи... Погрешность его в сем случае та, что он презрел идиомами русского языка, не прислушивался к языку простолюдинов и не изучал вообще родных источников». Поэтому «язык самого Карамзина далеко не русский: он правилен, как всеобщая грамматика без исключений и особенностей, лишен руссизмов или этих чисто русских оборотов, которые одни дают выражению и определенность, и силу, и живописность. Русский язык Карамзина относится к настоящему русскому языку, как латинский язык, на котором писали ученые средних веков, — к латинскому языку, на котором писали Цицерон, Саллюстий, Гораций и Тацит».[1]

Но литературная деятельность Карамзина и его школы обострила сознание необходимости устранить стилистическую разобщенность разных жанров литературы. Реформа Карамзина легла в основу новой грамматической нормализации русского языка (ср. грамматические работы Греча, а отчасти и Востокова). Карамзин выдвинул проблему единства семантической системы русского языка, включенной в интернациональный круг европейского просвещения. «Мы не хотим подражать иноземцам, но пишем, как они пишут... Красоты *особенные*, составляющие характер *народный*, уступают красотам общим: первые изменяются, вторые вечны. Хорошо писать для Россиян, еще лучше писать для всех людей». По мысли Карамзина, интернациональное в языке хотя и должно доминировать, все же не должно подавлять национального, ощутимого не в единичных россиянах, а в их массе. «Во *множестве* открывается *народное*. Сию истину отнесем и к словесности: будучи зерцалом ума и чувства народного, она также должна иметь в себе нечто особенное, незаметное в одном авторе, но явное во многих. Имея вкус французов, имеем и свой собственный... Есть звуки сердца русского, есть игра ума русского в произведениях нашей словесности, которая еще более отличится ими в своих дальнейших успехах».[2] Такое разрешение проблемы народности в русском языке не могло удовлетворить передовые слои русского общества. Вопрос о норме общенационального русского языка, теперь связанный тесно с вопросом о семантических основах народной русской речи, становится в центре литературной борьбы первой четверти XIX в.

В этой борьбе, вызвавшей обостренный интерес к стилистике и се-

[1] В. Г. Белинский, Соч. М., 1875, ч. 10, стр. 58.

[2] Карамзин. Соч. 1820, изд. 3, т. 9, стр. 314—316. Речь, произнесенная в торжественном заседании Имп. Российской Академии 5 декабря 1818 г.

мантике русского языка, со всей очевидностью обнаружилась зыбкость жанров и стилей русской литературной речи, неорганичность смешения в ней европеизмов, славянизмов и руссизмов, оторванность семантики литературного языка от живой устной речи и от народной поэзии. Защитники ломоносовской теории трех стилей силой фактов были приведены к неожиданному и парадоксальному выводу об однородности или близком родстве семантического строя высокого — славянского и простого — народно-русского слога. Реакционный сторонник церковно-книжной культуры, но замечательный лингвист Шишков пытался при посредстве корнесловия подвести лексическую систему русского языка под семантические категории и нормы книжно-славянского языка. Благодаря этим семантическим исследованиям, открылась более глубокая перспектива в понимании исторической традиции русского языка. Острее выступили соответствия и противоречия в строе и словаре русского и славянского языков. Древняя письменность и устная народная словесность были осознаны как живые и необходимые источники русского литературного языка. Точнее определились семантические границы между русским и западноевропейскими языками. Вопрос об общерусской норме литературного языка стал неотделим от вопроса о народности, о национальном развитии, о роли живой народной речи в структуре речи литературной. В языке крыловских басен, в узком жанровом кругу народная речь обнаруживает всю широту и глубину своих стилистических возможностей. Так была подготовлена почва для пушкинского решения вопроса об общенациональной норме русского литературного языка.

2

Язык Пушкина, осуществив всесторонний синтез русской национально-языковой культуры, стал высшим воплощением этой нормы в области художественного слова. Стремительно пройдя через школу Карамзина и выйдя за ее пределы в конце 10-х годов XIX в., Пушкин в сотрудничестве с декабристами наметил новые пути национального развития русского языка. «Все должно творить в этой России и в этом русском языке», творить на основе «совершенного знания свойств русского языка». Народная словесность с середины 20-х годов становится для Пушкина наиболее полным выражением духа русского языка, его национальных свойств. Народность в понимании Пушкина менее всего походила на простонародность речи. Пушкин иронизировал над писателями, которые «видят народность в словах, т. е. радуются тому, что, изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения». Для него народность языка определяется всем содержанием и своеобразием национальной русской культуры в ее историческом развитии. Поэтому она может быть вполне осознана и оценена «одними соотечественниками».

Гоголь развивал пушкинские мысли, когда писал: «Истинная национальность состоит... в духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами» («Несколько слов о Пушкине»). Впервые выдвигается как основа народности понятие национально-языкового контекста в целом. В его строе Пушкин допускает «европеизм», но только оправданный «образом мыслей и чувствований» русского народа. Эти общие принципы определили метод творческой работы великого поэта над русским языком. Пушкин заявляет себя противником литературного искусства, ограниченного кругом «языка условленного, избранного», ис-

кусства аристократического. «Зрелая словесность» должна иметь своей семантической основой «странное (т. е. самобытное, отражающее оригинальную, творческую индивидуальность народа. *В. В.*) просторечие». В этой глубокой концепции народности находили свое семантически и стилистически оправданное место и «неистощимый рудник языка славянского», и разнородные пласты европеизмов, оправданных «духом русского языка». Даже из исторического арсенала древнерусского языка извлекались и вступали в семантический строй живого языка старинные слова и обороты. Пушкин разрушает преграды для движения в литературу всех тех языковых элементов, которые могли претендовать на общенациональное значение и которые могли бы содействовать развитию индивидуально-художественных стилей и композиций. Старые три штиля окончательно смешиваются и стираются в общенародной литературно-языковой норме. Эта норма, конечно, еще допускала и в теории и в практике очень значительные расхождения. Пушкин с конца 20-х годов в отдельных жанрах допускает даже более свободную примесь архаических языковых элементов, как бы выходя за пределы им же самим установленной нормы и испытывая стилистическую пригодность и семантические возможности старорусского словесного фонда XVIII в. в системе нового русского литературного языка. Но прежние жанровые перегородки между стилями были окончательно устранены. В пределах национальной нормы литературного языка возможно свободное смешение слов и оборотов, регулируемое семантическими и грамматическими законами, обусловленное темой, приемами ее стилистического воплощения, композиционным замыслом. Композиционное объединение разнородных языковых элементов должно быть подчинено «чувству соразмерности и сообразности». «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности».

Исторически ценными представляются заявления Белинского с середины 30-х годов, что после пушкинской и гоголевской реформы литературного языка с теорией трех стилей все счеты покончены.

Характерны замечания Белинского по поводу языка переводов Н. Полевого и Вронченко «Гамлет принц Датский. Соч. В. Шекспира» (М. 1837): «Что за слово *препона?* Кто его употребляет в разговоре? Зачем, скажите ради бога, должно *помыслить*, а не *подумать?* Разве потому, что в трагедии требуется высокий, а не средний и не низкий слог? — Но, во-первых, Шекспир писал драмы, а не трагедии, а во-вторых, он не читал русских риторик и не верил разделению слога на высокий, средний и низкий. Для него существовал один слог — слог души человеческой на всех ступенях ее развития и во всех моментах ее жизни».[1]

В. Г. Белинский в ироническом тоне поучал Кошанского, рецензируя девятое издание его «Общей риторики» (1844): «Г. Кошанский... забыл, что, кроме небывалых высокого, среднего и низкого слогов, есть еще неисчислимое множество действительно существующих слогов: есть слог Ломоносова, есть слог Державина, слог Фон-Визина, Карамзина, Жуковского, Батюшкова, Пушкина, Грибоедова и проч. Он забыл, что слогов не три, а столько, сколько было и есть на свете даровитых писателей. И потом: что за пустая манера разделять сочинения на роды по внешней форме и определять, какому роду сочинений какой приличен слог? Вы были свидетелем наводнения, разрушившего город: в вашей воле списать его в форме письма или в форме простого рассказа. Слог вашего описания будет зависеть от характера впечатления, которое произвело на вас это событие».[2]

---

[1] В. Г. Белинский. Соч., 1875, ч. 2, стр. 299.
[2] Ibid., ч. 10, стр. 29.

Наличие общей языковой нормы является условием развития индивидуальных стилей, индивидуального творчества. Чем устойчивее норма, тем ярче и выразительнее стилистически оправданные уклонения от нее и тем интенсивнее процесс семантического развития языка и его стилистической дифференциации.

Как же сам Пушкин в своем языке, в его эволюции воплощал осознанную им национальную норму, и как отразилась произведенная Пушкиным реформа в последующей истории русского литературного языка?

3

Высокий и простой слоги в истории русского литературного языка второй половины XVIII и даже начала XIX в. были соотносительны. Ломоносов и последующие филологи и писатели установили параллельные ряды грамматических категорий высокого и простого штиля. Во всех русских и иноязычно-русских словарях XVIII и начала XIX в. славянизмы и руссизмы выстраивались синонимическими парами. Эта соотносительность синонимических средств выражения высокого и простого стилей являлась движущим нервом семантического развития русского языка до начала XIX в. Даже средний стиль подвергался литературной обработке с учетом этой соотносительности. Между двумя синонимическими рядами высоких и простых слов стояли изысканные перифразы среднего, русско-французского стиля. А. С. Шишков в своих филологических трудах любил демонстрировать их семантическую несогласованность ни с славянскими выражениями высокого слога, ни с руссизмами простого слога.

Реформа Карамзина, опиравшаяся на средний стиль, могла лишь осложнить, но не разрушить эту соотносительность. Вот иллюстрации из словарей XVIII в., подчеркивавших синонимический параллелизм высоких славянских и простых русских слов и оборотов: гробокопатель — гробовщик; злак — зелень, трава; клеврет — товарищ; отвергать — отбрасывать; разглагольствовать — разговаривать; вотще — напрасно; гибель — погибель; жена — женщина; останок — остаток; песнословец — песельник; пришествие — приход; шествие — ход; разлучитель — разлучник; советник — советователь, советовальщик; праг — порог; причт — причет;[1] поборник — защитник; вольность — свобода;[2] человеки — люди;[3] сиротний — сиротский; рыбарь — рыбак; ярем — ярмо; рабий — рабский;[4] невежда — невежа;[5] течение — ход;[6] рубище, вретище — лохмотья, отрепья, обноски;[7] привлечь — притащить;[8] чета — парочка; чрево — брюхо;[9] зеница — зрачок;[10] зрак — вид, реже взгляд, зрачок; выя — шея; глаголати — говорить; десница — правая рука; длань — ладонь; зерцало — зеркало; кормило — руль; одр — кровать, постель; стезя — дорога, тропа и т. п.

Конечно, различия между старыми стилями не сводились только к одной синонимии разных слов и выражений. В каждом слоге круги значений были распределены между словами по-иному. В каждом слоге

---

[1] См. М. И. Сухомлинов. История Российской Академии, в. VIII, стр. 8—9.
[2] Ibid., 68.
[3] Ibid., 79.
[4] Ibid., 81.
[5] Ibid., 84.
[6] А. С. Шишков. Соч. и перев., IV, 343.
[7] Ibid., ч. V, стр. 134—135.
[8] Ibid., ч. IV, стр. 67.
[9] Ibid., 70.
[10] Ibid., ч. V, стр. 169.

была своя семантическая и фразеологическая система. Достаточно сослаться на разницу значений таких слов, как *естество, сень, снедать, существенный, чреда* и т. д. в высоком и простом слоге.

Вследствие разрушения границ между стилями и жанрами, довершенного Пушкиным, все эти разные стилистические пласты слов приходят в соприкосновение и столкновение. Многие из них переосмысляются, вступая в новые фразовые связи и подвергаясь процессу семантической дифференциации.

Например, в славянском слове *снедать* (общерусское *съедать, есть*, но областное крестьянское — тоже *снедать*) развилось в языке XVIII в. несколько переносных значений, свойственных высокому слогу. Эти значения выражались, с одной стороны, такими оборотами, как *снедать слезы, снедать грусть* и т. п., с другой — такими, как *горесть, тоска, печаль, снедает кого-нибудь* (ср. *снедаться горестью, печалию, тоскою, завистию*). Эти выражения были приняты и в средний стиль карамзинской школы.

В языке Пушкина выражение *снедать слезы* заканчивает свое существование в «Кавказском пленнике» (ср. современное *глотать слезы*):

Снедая слезы в тишине,
Тогда, рассеянный, унылый,
Перед собою, как во сне,
Я вижу образ вечно милый.

Ср. у Жуковского в стихотворении «К Батюшкову» (1812):

А ты, осиротелой,
Дорогой опустелой,
Ко гробу осужден
Один, снедая слезы,
Тащить свои железы.

Ср. у Батюшкова в стихотворении «Гезиод и Омир — соперники»:

Омир скрывается от суетной толпы,
Снедая грусть свою в молчании глубоком.

В простонародной русской речи тоже было слово снедать с конкретным значением — есть, съедать, поглощать что-нибудь в качестве пищи.[1] В силу этой омонимии отмирают все те выражения среднего и высокого стилей, которые вступали в семантическую коллизию со значениями русского слова — *снедать*. Но сохраняется переносное употребление *снедать*, понятное с точки зрения живого русского языка. Например, у Пушкина: «Тоска его снедает» (Полтава); «И знаменитый Сальери вышел из залы, в бешенстве снедаемый завистью» («Заметка о Моцарте и Сальери»).

Процесс национально-демократического преобразования высоких славянских образов может быть иллюстрирован примером «гроба повапленного». «Гроб повапленный», т. е. гроб выбеленный, покрашенный, был в славянском языке презрительным символом внутренне опустошенного, но с виду благопристойного человека или общества.[2] Например, у Бестужева-Марлинского: «Наш свет — гроб повапленный».[3]

У Ф. Н. Глинки в стихотворении «Горе и благодать»:

И человеков род лукавый
Был вид повапленных гробов,[4]

---

[1] «Словарь Академии Российской», СПб. 1822, ч. VI, стр. 296—297.
[2] Ibid., ч. IV, стр. 1164.
[3] «Полярная Звезда» на 1825 г., стр. 8.
[4] «Полярная Звезда» на 1824 г., стр. 228.

У Пушкина церковно-славянский архаизм *повапленный* отпадает и образ гроба вставляется в живую разговорную конструкцию: «Душе противны вы как гробы» («Чернь», 1828).

Не нужно думать, что все такого рода семантические сдвиги произошли в самом языке Пушкина. Пушкинской реформой был дан лишь мощный импульс к образованию новой семантической системы русского языка, которая продолжала складываться и развиваться в первой половине XIX в. Например, современная семантическая дифференциация слов *невежда* и *невежа* — продукт послепушкинской эпохи.

Синонимы: высокого слога — *невежда* и простого — *невежа* не различались в языке XVIII и начала XIX вв. по своим предметным значениям. В «Словаре Академии Российской» (1814, ч. III, стр. 1291) говорилось, что слова *невежа*, по просторечию, и *невежда* имели два значения: «1) простак, неученый, непросвещенный, безграмотный; 2) говорится также о тех, которые не наблюдают в поступках учтивства, не умеют поступать благопристойно». Ср. подобные же два значения в слове *невежество*.

Так, А. П. Сумароков писал: «слово *благой* знаменует у черни и у *невеж:* дурный».[1]

Пушкин в «Евгении Онегине» (2, VII) употребил *невежда* в значении неопытного человека: «Он сердцем милый был невежда».

Однако ср. в «Дубровском»: «Уездный лекарь, по счастью не совершенный *невежда*, успел пустить ему кровь».

Ср. у Лермонтова в «Маскараде», в монологе Арбенина:

Видал я много юношей, надежд
И чувства полных, счастливых *невежд*
В науке жизни...

Распад старой системы стилей и жанров вел к отмиранию многих слов и выражений в высоком и среднем слоге. Конечно, все эти семантические процессы по разным направлениям и с разной интенсивностью протекали в области стихотворной и прозаической речи. Нормализация литературного языка, начавшаяся сперва в кругу поэзии, должна была вызвать рост стилистического значения прозы, более тесно связанной с бытом и его речевыми потребностями.

Многие из поэтических славянизмов высокого слова уже давно стали терять свои точные значения, например слово «денница» — по этимологическому сближению со словом «*день*». Известно, как Пушкин был огорчен стихами Рылеева:

Средь мрачной и сырой темницы,
Куда лишь в полдень проникал
Скользя по сводам луч *денницы*.

Ср. в стихотворении Кафтарева «Вечер» («Мои мечты», кн. II, стр. 10): «Уже *денницы* луч бледнеет на закате».

Понятно, что это слово, употребительное в поэтическом языке Пушкина 10-х (например, в стихотворении «Кольна») и 20-х годов (например, в вариантах гл. 3 «Евгения Онегина»: «Проснулся он денницы ране», ср. в гл. 6, XIII «Евгения Онегина»: «Блеснет заутра луч денницы...»), в 30-х годах уже выходит за пределы литературной нормы.

Также слова «злак» и «злачный» применялись в неопределенном переносном значении у многих поэтов первой четверти XIX в.

Например, в поэме Духовского «Ослепленный» (1825): «Я видел тень и *злачный лес*» (11).

---

[1] А. П. Сумароков. Полн. собр. соч., т. X. стр. 23.

Современный читатель возмущенно писал на полях книги: «*злак* — иначе трава. Травяной лес!» (экземпляр из моей библиотеки).

Ср. у Пушкина в «Кольне»:

...на высокий брег
В густой и дикий *злак* поверг.

В «Городке»: «Злак прибрежный» и т. д. Позднее ср. в одическом стиле «Бородинской годовщины»: «Под *злаком* северных полей».

Как известно, слово *злак — злаки* осталось лишь в специальном языке ботаники, сельскохозяйственной науки.

Несколько дольше жило слово *злачный* (ср. у Пушкина в стихотворении «Кавказ»), которое затем подверглось ироническому переосмыслению в языке разночинно-демократической интеллигенции (ср. *злачное место*).

Точно так же слово *врак*, встречавшееся в «Воспоминаниях в Царском Селе» и в стихотворении «К Дельвигу» (1817), затем возродилось с еще более архаическим значением в стиле «Полтавы»:

...потухший *врак*
Еще грозил врагу России,

и затем исчезло из пушкинского языка, так как выпало из литературной нормы.

Славянское слово *воитель*,[1] употребительное в пушкинском языке до 1822 г. (В «Кольне», в «Воспоминаниях в Царском Селе», в стихотворении «Гараль и Гальвина», в «Руслане и Людмиле», в «Песне о вещем Олеге»), затем исчезает. Причины понятны. В славянском языке XVIII в. это слово объединялось с *вои* (воины), *воинник*,[2] *воинственник* и т. п. и противопоставлялось общерусскому синониму *воин*. Но морфологический строй слова *воитель* становился не мотивированным, не ясным с точки зрения живого русского языка (ср. *воевать*). Глагол *воить* не употреблялся. Между тем Пушкину, например, были известны областные формы прошедшего времени *воил* от *выть* (ср. первоначальную редакцию стихотворения «Буря»:

И ветер *воил* и летал
С ее летучим покрывалом.

А эта *омонимия* могла только мешать употреблению слова *воитель*. Кроме того, при разрушении синонимии высоких и простых выражений слово *воитель* оказывалось излишним. Его функции целиком переходили к слову *воин*.

Однако в ироническом и презрительном смысле, как и большинство отживающих архаизмов, оно могло применяться до второй половины XIX в.

Ср. у Некрасова в стихотворении «Прекрасная партия»:

То был гвардейский офицер,
Воитель чернокой,
Блистал он светскостью манер
И лоб имел высокой.[3]

Таким образом, многие выражения вымирают за ненадобностью, особенно если они вступают в противоречие с нормами новой морфологической системы (например *железы* в значении цепи, оковы; ср. употребление этого слова в «Кавказском пленнике», *зиждитель* — см. в стихо-

[1] «Словарь Академии Российской», СПб. 1806, ч. I, стр. 642.
[2] Ibid., стр. 639, 640.
[3] Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч., Academia, 1934, т. I, стр. 55.

творении «Недвижный страж дремал» и т. п.). Иные сужают сферу своего стилистического употребления (например, *выя;* ср. в языке ранних стихотворений Пушкина, например в «Воспоминаниях в Царском Селе», и позднейших, например, в библейско-архаическом слоге наброска «Когда владыка ассирийский»; *длань* — ср. «Воспоминания в Царском Селе», «Наполеон» и др.; *кладязь* — см. «Борис Годунов», «Подражания Корану»; *дольний* — см. «Пророк», «Отцы-пустынники и жены непорочны» и др.; *зеницы* — см. «Пророк» и т. д.).

Славянизм *бренный* Пушкин сначала употребляет как слово высокого стиля в стихотворении «Безверие» (1817):

Несчастия, страстей и немощей сыны,
Мы все на страшный гроб родясь осуждены.
Всечасно бренных уз готово разрушенье.

Потом это слово, употребительное в языке Батюшкова, у Пушкина не встречается до «Полтавы». В «Полтаве» оно придает повествованию колорит эпохи. Оно как бы отражает внутреннюю речь Мазепы, его точку зрения. Этот архаический славянизм служит средством экспрессивной раскраски повествования, приближает его к языку и сознанию изображаемой эпохи:

...Уже готов
Он скоро бренный мир оставить,
Святой обряд он хочет править.

Понятно, что в некоторых оборотах слово *бренный*, с ярким отпечатком субъективной оценки, главным образом с ироническим оттенком, продолжает употребляться в русском литературном языке первой половины XIX в., даже в стиле прозы. Например, у Лермонтова, в повести «Княгиня Лиговская», об обгоревшей визитной карточке, вынутой из камина: «Печорин положил эти *бренные остатки* на стол».

Столкновение и смешение старых стилей и жанров вызвало борьбу омонимов. Дело в том, что одинаковые по своему внешнему облику слова приобрели различные значения в пределах каждого слога. При резкой разграниченности стилей такие омонимические выражения (а их было очень много) не соприкасались и не мешали пониманию.

Омонимическими, например, были слова — *прозябать, поносный, протекать, разрешать* (ср. у Пушкина фразы: *разрешить язык* в «Станционном смотрителе»; *разрешать молчание* в «Гробовщике»); *ревновать, ревность; ток, предел, брань, бранный* и т. д.

Борьба между омонимами высокого и простого слогов и скрещение их происходили и в XVIII в. Но там такие случаи были редки и подвергались резкому осуждению пуристов. Иногда дело заканчивалось восстановлением омонимии, иногда — образованием слов — семантических гибридов. Например, слово *поборник* (т. е. защитник), отрываясь от славянизма *поборать за кого-нибудь* (т. е. стоять за кого-нибудь, защищать) и объединясь с русским глаголом *побороть*, приобрело в языке Сумарокова значение *противника.*[1] Однако традиционное, старое значение и употребление были затем восстановлены в своих правах (ср. у Пушкина в статье о Сент-Бёве: «Сохрани нас боже быть поборниками безнравственности»). Напротив, слова *подобострастный* и *подобострастие*, означавшие в старославянском языке *подверженный тем же страстям и одинаковая страстям подвластность*, вступили в семантическую контаминацию с деловыми словами: *пристрастный, пристрастие*, с словом *страсть* в просторечном значении страха и т. п. Отсюда в словах *подобострастный, подобострастие* развились новые значения: раболепный, запечат-

[1] «Сборник» Куника, II, стр. 480; ср. 479, 483.

ленный подобающим страхом и раболепная покорность, приличествующий случаю страх, льстивость. Еще А. С. Шишков протестовал против такого словоупотребления: «вместо *слушать с раболепностью* или *со страхом, говорят с подобострастием*, которое слово значит одинаковую страстям подвластность и т. д.».[1] Ср. у Пушкина в заметках о народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина: «привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то *подобострастием* и придавать им странный, нечеловеческий образ изъяснения». Ср. также в статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности»: «Мы не принадлежим к числу *подобострастных* поклонников нашего века».

Если, при разграниченности трех стилей, омонимы полные, или частичные не служили помехой пониманию, то теперь, когда границы между старыми стилями стерлись, один из членов омонимической пары должен был исчезать, отмирать. Например, *расточить* в значении: рассеять, разогнать — слово высокого слога. У Пушкина оно встречается в «Кольне» (1814):

Там с верной, храброю дружиной
Полки врагов я расточил.

Ср. то же у Кострова в его прозаическом переводе «Оссиан сын Фингалов, Галльские стихотворения», М. 1792, ч. II, стр. 260—261: «Фингал *расточил* некогда полки противных на берегах Кроны». Этот славянизм *расточить* — вымирает. Сохранилось же в общелитературном языке слово *расточить* в другом значении с своими производными: *расточитель, расточительный, расточительность*.[2] Ср., например, у Пушкина, в «Воспоминаниях о Царском Селе»:

Так отрок библии, безумный расточитель,
До капли истощив раскаянья фиал,
Увидел, наконец, родимую обитель,
Главой поник и зарыдал.

В «Скупом рыцаре»:

Безумец, расточитель молодой,
Развратников разгульный собеседник!

———

Он грязь елеем царским напоит —
Он расточит... А по какому праву?

———

Нет, выстрадай сперва себе богатство,
А там посмотрим, станет ли несчастный
То расточать, что кровью приобрел...

и т. п.

Точно так же в языке ранних стихотворений Пушкина в слове *позор* еще преобладает старое, церковно-славянское значение: зрелище. Например, в оде «Вольность» (1817):

Везде бичи, везде железы,
Законов гибельный позор.

(т. е. «зрелище гибели, разорения законов»).

В стихотворении «Деревня» (1819):

Друг человечества печально замечает
Везде невежества убийственный позор.

---

[1] А. С. Шишков. Рассуждение о старом и новом слоге российского языка, 1818, изд. 2, стр. 67.

[2] См. «Словарь Академии Российской». СПб. 1822, ч. V, стр. 1004—1005.

В поэме «Руслан и Людмила»:

Но между тем какой позор —
Являет Киев осажденный?

С начала 20-х годов это архаическое значение слова *позор* отмирает в пушкинском языке. И с этого времени Пушкин употребляет слово *позор* в современном значении: бесчестье, постыдное, презренное положение. Например, в стихотворении «Кинжал» (1821):

Свободы тайный страж, карающий кинжал,
Последний судия позора и обиды.

В стихотворении «Наполеон» (1821):

И Франция, добыча славы,
Плененный устремила взор,
Забыв надежды величавы,
На свой блистательный позор.

———

Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развенчанную тень.

В стихотворении «Недвижный страж дремал» (1823):

Таков он был, когда с победным договором
И с миром и с позором
Пред юным он царем в Тильзите предстоял.

В поэме «Цыганы»:

Что бросил я? Измен волненье,
Предрассуждений приговор,
Толпы безумное гоненье
Или блистательный позор.

В стихотворении «Дружба» (1825):

Что дружба? Легкий пыл похмелья,
Обиды вольный разговор,
Обмен тщеславия, безделья,
Иль покровительства позор.

Ср. также:

И наконец на свой позор
Вперил он равнодушный взор.

(Из ариостова Orlando furioso 1826)

Она забыла стыд и честь,
Она в объятиях злодея!
Какой позор!

(«Полтава»)

...Семью
Стараюсь я забыть мою...
Я стала ей в позор...

(там же) и т. д.

Только в «Отрывке из литературных летописей» Пушкин, стилизуя манеру архаического литературного летописания, употребляет слово позор в значении, близком к старославянскому: «Вся литературная жизнь г. Каченовского была разобрана по годам, все занятия оценены, все простодушные обмолвки выведены на позор».

Борьба с засильем высокого славянского слога, слога оды, эпопеи и трагедии, внушила еще Батюшкову мысль о необходимости воскрешения древнерусских слов — в противовес церковнославянизмам. «Чем более вникаю в язык наш..., тем более удостоверяюсь, что язык наш не терпит славянизмов, что верх искусства — похищать древние слова и давать им место в нашем языке» (письмо к Н. И. Гнедичу, 1816 г.).[1]

Чем яснее передовые русские литераторы начала XIX в. видели на средневековой письменности печать славянизма, на литературе XVIII в. — внешнего европеизма, тем сильнее звучал призыв к использованию языка древнерусской поэзии и устной народной словесности. Именно там, в глубинах народного творчества, искались семантические основы национального общерусского языка. Бестужев внушал «автору»: «Богатое, нечерпанное лоно старины и мощного, свежего языка перед ним расступится: вот стихия поэта, вот колыбель гения» («Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 г.»).[2] «Когда же попадем мы в свою колею? Когда будем писать прямо по-русски?»[3]

В своей программной статье «Взгляд на старую и новую словесность в России» А. А. Бестужев, восхищаясь красотами «Слова о полку Игореве», убеждал писателей и читателей знакомиться «со всеми древностями нашего Слова, дабы в них найти черты русского народа и тем дать настоящую физиономию языку».[4]

И Пушкин широко вовлекал в систему нового русского литературного языка старинные слова и обороты, соответствовавшие живым семантическим нормам и соотношениям. Например, выражение «язвительные лобзания»[5] в «Бахчисарайском фонтане» (ср. «язва лобзаний» в стихотворении «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем») представляет собою не только метафорическое переосмысление живого тогда значения слова *язвительный* — причиняющий или могущий причинить язву, рану,[6] но, повидимому, связано с старославянским образом *быть уязвленным любовью* и *древнерусским уязвиться кем-нибудь* — в значении пленниться.

Любопытно, что в стихотворении «В крови горит огонь желанья» Пушкин воспользовался выражением библейской «Песни песней»: «Душа тобой уязвлена». Текстологическая справка в рукописи этого стихотворения удостоверяет, что Пушкин сначала вместо «уязвлена» написал «упоена». Между тем выражение «Душа тобой упоена» еще раньше было употреблено в языке «Кавказского пленника» Пушкина:

Непостижимой, чудной силой
К тебе я вся привлечена;
Люблю тебя, невольник милый,
Душа тобой упоена...

Очевидно, эта стилистическая замена *упоена* на *уязвлена* вызвана тем, что слова *упоение, упоительный, упоенный*, будучи по происхождению галлицизмами (ср. французск. enivrement, enivrant, enivré),[7] вносили диссонанс в экзотический примитивизм народной романтики «восточного слога». Повидимому, на Пушкина в этом отношении повлияли критические замечания А. С. Шишкова, который, противопоставляя русский народно-поэтический язык простых писателей языку современных русских поэтов новоевропейской школы, в своих «Разговорах

[1] Батюшков. Соч., изд. Акад. Наук, т. III, стр. 409—410, ср. стр. 70.
[2] А. Марлинский. Полн. собр. соч., 1840, ч. XI, стр. 172.
[3] Ibid., стр. 174.
[4] Ibid, стр. 194.
[5] См. «Словарь Академии Российской», СПб. 1822, ч. VI, стр. 1095.
[6] Ср. у Пушкина: «Белая язвительная пыль» («Путешествие в Арзрум»); «Покров, упитанный язвительною кровью» («Из А. Шенье»).
[7] См. мою книгу «Язык Пушкина», 1934, стр. 260—261.

о словесности»[1] писал: «Язык нежности их имел в себе также нечто особое от нынешнего. Они не говорили своим любовницам: *я заразился к тебе страстию, я пленил себя твоими взорами, я поражен стрелою твоих прелестей, ты предмет моей горячности, я тебя обожаю, и проч.* Все это чужое, не наше русское. Они для выражения своих чувствований не искали кудрявых слов и хитрых мыслей, но довольствовались самыми простыми и ближайшими к истине умствованиями».

В связи с этим А. С. Шишков берет на себя защиту «простонародных» старинных выражений любви и нежности: «Мы ныне говорим: *я пленился тобою*, а в старину говаривали: *я уязвился тобою*».[2]

Воспользовавшись этими указаниями Шишкова, Пушкин оживляет старинное выражение и применяет «уязвленный» в значении: раненый любовью, плененный, упоенный. Необходимо заметить, что и Карамзин в «Истории государства Российского» (так же, как и Радищев в своем «Путешествии») пользуется старинным выражением *уязвить* в значении: ранить. Например, в VIII т. «Истории государства Российского»: «Многие из них умерли от ран и в том числе храбрый воевода Сидоров, уязвленный пулею и копьем»; «воевода Петр Морозов, князь Юрий Кашин пали в толпе, опасно уязвленные» и т. п.

Пушкинское словоупотребление затем укореняется и в языке Вяземского: «В начале тридцатых годов... расцветала в Петербурге одна девица, и все мы, более или менее, были военнопленными красавицы; кто более или менее *уязвленный*, но все были задеты и тронуты».[3]

Можно думать, что и в слово *язвительный* Пушкин намеревался вложить значение: внушающий пылкую страсть, упоительный. Однако современники Пушкина, привыкшие возводить поэтические новообразования русского языка к языку французскому, и тут готовы были увидеть галлицизм: «Между поцелуем страстным и язвою поэт усмотрел соотношение смелое, новое, но справедливое. *Язва и пламень* удобнее сравниваются, нежели *пронзительность* и *пламень*. Если словом пронзительные лобзания, хотя не близко, переведем baisers pénétrants, то словом *язвительные лобзания* неподражаемо выразим другой эпитет изобретения Руссо. Что я говорю? baisers âcres холодны перед огненным выражением Пушкина».[4]

Воскрешенных Пушкиным руссизмов довольно много. Например, в стихотворении «Сто лет минуло, как тевтон» (1828):

И племя чуждого закона
К своей подошве *привлачить*.

Слова *привлачить* нет в «Словаре Академии Российской».[5] Но оно было широко употребительно в древнерусском языке. Оно встречается, например, в «Поучении Владимира Мономаха».[6]

Слова и выражения древнерусского нецерковного языка включались Пушкиным в широкий поток народной речи. Пушкин колеблет наметившееся под влиянием карамзинской реформы литературное разграничение стилей городской и деревенской речи, свободно вовлекая простонародные выражения в общелитературный язык. Так, Н. Полевой в повести «Мешок с золотом» указывает несколько синонимических параллелей между городской и деревенской речью: «К несчастью, часто в свете при-

---

[1] «Разговоры о словесности». Соч. Александра Шишкова. СПб. 1811, стр. 110.
[2] Ibid., стр. 76.
[3] Вяземский. Старая записная книжка, стр. 158.
[4] «Сын Отечества», 1824, ч. 92, № 13.
[5] См. «Словарь Академии Российской». СПб. 1822, ч. V, стр. 269.
[6] См. И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка, т. II, стр. 1385.

нимают плутовство и шалости за *опыты* и испытанного в шалостях и плутовстве называют в деревнях *бывалым, тертым калачом, прошедшим сквозь огонь и воду*, а в городах *опытным, перегоревшим в страстях*».[1]

«Брат его средний был что называют у нас мизантроп, а в деревне *нелюдим*».[2]

Ср. у Пушкина в письме Татьяны («Евгений Онегин». III, XXXI):

Но говорят, вы *нелюдим;*
В глуши, в деревне все вам скучно,
А мы... ничем мы не блестим,
Хоть *вам* и рады простодушно.

Пушкин смешивает в новой системе русского литературного языка и урбанизмы и общерусские выражения, распространенные в деревенском быту.

Из представления об общерусской норме Пушкин исходил и в своих отношениях к «странному просторечию» и к «разговорному языку простого народа». Поэтическим стержнем народной речи для Пушкина была общерусская устная словесность, «мутные, но кипящие источники народной поэзии». Изучение народной словесности ведет к «совершенному знанию свойств русского языка». Из безбрежной стихии устно-бытовой речи Пушкин отбирал в литературный язык только то, что, по его мнению, составляло коренные основы национального русского языка, что не носило резкого отпечатка областного провинциализма и не принадлежало к «языку дурных обществ».

«Пушкин со смелостью, свойственною его гению, дерзал вставлять слова и речения простонародные в свою (т. е. от автора исходящую. *В. В.*) поэтическую речь», — писал позднее Шевырев («Москвитянин», 1842, № 2, стр. 184).

Однако, исходя из представления об общенациональной языковой норме, Пушкин ограничил область литературного употребления провинциализмов и арготизмов. Он не считал городские говоры «дурного общества», т. е. говоры средней и мелкой буржуазии, подходящим материалом для создания национально-языковой нормы. Вопрос о границах простонародного языка в художественной прозе, о роли его в общей системе литературной речи представлялся современникам Пушкина окончательно еще не решенным. «Очень может быть,— писал К. Полевой в «Московском Телеграфе» по поводу языка погодинской «Черной немочи»,— что черный народ наш говорит и думает почти так, как описывает это г. Погодин. Но где же границы вкуса? Всё ли существующее в природе и обществе достойно быть переносимо в изящную словесность.»[3]

Под влиянием реформы Карамзина областные диалектизмы в составе русского литературного языка начала XIX в. сильно сократились. Их больше в языке писателей старшего поколения (Г. Р. Державина, И. И. Дмитриева, И. А. Крылова, И. М. Долгорукого и некоторых других). В литературном языке начала XIX в. они чаще расцвечивают просторечный стиль переписки, интимных дневников. Однако и тут их состав более или менее однороден. В общем до середины 30-х—начала 40-х гг. в русском литературном языке была в употреблении устойчивая и не очень многочисленная группа областных диалектизмов, ни в малейшей мере не колеблющая общерусского единообразия литературной нормы.

Характерно, что, например, Белинский отмечал в языке «Постоялого двора» Степанова такие слова, как нелитературные, непонятные

[1] «Мечты и жизнь». Были и повести, сочиненные Николаем Полевым. М. 1834. ч. IV, стр. 23.

[2] Ibid., стр. 23—24.

[3] «Московский Телеграф», 1830, № 37. Ср. В. Гиппиус, «Повести Белкина». «Литературный Критик», 1937, № 2, стр. 28.

отражения «какого-то жаргона»: *исконно* (т. е. древне), *загодя* (заблаговременно, заранее).[1]

Пушкин лишь шире открывает шлюзы для движения народной речи в литературный язык. Мощный поток ее врывается в нормы литературной речи позднее, в 40-е и особенно в 60—70-е годы XIX в.

Разрушение традиционных стилистических и жанровых делений русского литературного языка отражалось и на процессе усвоения европеизмов. При отсутствии национально-языковой нормы заимствования из западноевропейских языков, переводы понятий или фраз, расширяя область выразительных средств русского языка, не проходили через внутреннее испытание так называемым «духом русского языка». Они почти не соприкасались с основами народной семантики. Они вовлекались лишь в круг «языка условленного, избранного», преимущественно среднего и отчасти высокого слога. — Да и там они нередко плавали, как масло на воде, органически не сливаясь с другими элементами стиля. Кроме того, наличие только трех стилей в пределах словесности суживало сферу заимствований: между литературным языком и научно-технической терминологией и фразеологией были возведены трудно преодолимые преграды. С эпохи Пушкина положение в корне изменяется. Заимствования нуждаются в согласовании их с русской нормой литературного выражения. Понятно, что грамматические, главным образом, синтаксические галлицизмы теперь сокращаются до предела. Они подвергаются оценке с точки зрения грамматических норм общерусского языка. В сфере лексики и фразеологии тесная связь русского языка с западноевропейскими языками продолжается. «Гибкий и мощный в своих оборотах и средствах», русский язык в то же время является очень «переимчивым и общежительным в своих отношениях к чужим языкам».

Однако можно с решительностью утверждать, что пушкинский язык пресекает дальнейшее проникновение в норму русской литературной речи калькированных слов-понятий. Этим, конечно, вовсе не приостанавливалось употребление галлицизмов в индивидуальном стиле отдельных писателей, например, у Герцена, гораздо реже у Толстого и Тургенева. С. П. Шевырев в «Москвитянине» 1848 г. даже составил на основании повести Герцена «Кто виноват?» «Словарь солецизмов, варваризмов и всяких измов современной русской литературы». Но особенности индивидуального словоупотребления уже не задевали и не колебали установившейся общелитературной нормы. Метод XVIII в., усовершенствованный Карамзиным, после Пушкина отошел в историю.

В области словесной семантики, а также в кругу фразеологии французское влияние, влияние европеизма заметно отражалось и на пушкинском языке. «Пушкин как нельзя более национален и в то же время понятен для иностранца»,— сказал об этом Герцен. Наличие прочных национальных основ литературной речи решительно изменяло принципы заимствования европеизмов.

Образование литературной языковой нормы устраняло всякие опасения наводнения иностранных слов. Рецензируя «Карманный словарь иностранных слов» Петрашевского-Кириллова, Белинский писал: «Создатель и властелин языка — народ, общество... общество не примет, например, «побудки» вместо инстинкта и «сверкальцев» вместо алмазов и брильянтов». Но, с другой стороны, «галломаны писывали «ондируется», «иммажинация», и эти нелепости не удержались. Страж чистоты языка... — дух народа». «Все народы меняются словами и занимают их друг у друга». «Как бы в награду за понятие, рожденное народом, переходит к другим народам и слово, выражающее это понятие».[2]

[1] В. Г. Белинский. Соч., М. 1875, ч. 2, стр. 175.
[2] Ibid., 1876, ч. 10, стр. 85—86.

В связи с этим в послепушкинскую эпоху остро встает вопрос об обогащении литературно-разговорного языка заимствованными словами философского содержания. Белинский призывал к переносу в самый простой житейский разговор слов: субъект, объект, индивидуум, индивидуальный, абсолютный, субстанция, субстанциальный, конкретный, универсальный, абстрактный, категория, рационализм, рациональный, обскурантизм, индифферентизм, специальный, специализм, коллизия. Между тем «все эти слова считаются у нас книжными, смешными и дикими и навлекают на себя глумление невежд, если употребляются и не в разговоре, а в рассуждении об умственных предметах».[1] Но тут же Белинский засвидетельствовал тот факт, что «поневоле попадают в русский разговор новые заимствования: компрометировать, претендовать, концепция, гарантировать, эксплоатировать, варьировать, ремонтировать, шанс, ассосияция» и т. д.[2]

Таким образом, в послепушкинскую эпоху центр тяжести в вопросе о заимствованиях переместился из области общелитературной фразеологии и из круга светского обихода в сферу общественно-политической и научно-философской лексики. А прежние галлицизмы светского обихода постепенно становятся достоянием тех слоев общества, которые, по словам Лермонтова, донашивают моду верхов. Гоголь ярко изобразил в «Ревизоре» и «Мертвых душах», как провинциальные жеманницы комически уродовали старомодный светский русско-французский жаргон. Ф. М. Достоевский в своих повестях из чиновничьего быта 40-х годов отражает следы старых французских заимствований в языке мелкого чиновничества («сондировать глубину опасности», «пожуировать жизнью» в «Двойнике» и т. п.).

4

Процесс лексической нормализации русского литературного языка в пушкинской реформе начался со стиховой речи. Гораздо позднее он всколыхнул систему стилей прозаической речи. По отношению к стиховой речи Пушкин был более связан предшествующей и современной ему культурой русского художественного слова — именно в области словаря, в области лексики. В стихотворном языке синтаксическая реформа Пушкина была глубже и решительнее, чем словарная. Кроме того, композиционное разнообразие стилей стихотворной речи допускало значительные отклонения от средней лексической нормы. Между тем, по мысли Пушкина, нормализация прозаического языка должна была непосредственно и прямо влиять на общерусский литературно-разговорный язык.

«Этого-то общерусского языка недоставало нашей прозе,— писал Сенковский Пушкину о языке его «Пиковой дамы»,— и я нашел его в вашей повести. Язык ваших стихов, равно понимаемый всеми классами и всем одинаково нравящийся, этот язык вы перенесли в вашу прозу».[3]

Сенковский («Библиотека для чтения», XXXIX) так отзывался о языке пушкинской повествовательной прозы: «Проза Пушкина, как и стихи его, отличается необыкновенной точностью и простотой. Он никогда не гонялся за фразами, никогда не испещрял своих сочинений затейливыми вычурами. Простота была для него первым условием красоты. Он никогда не поднимался на ходули, никогда не прискивал кудрявых выражений. Простота и естественность были первыми законами его слова».

К языку повествовательной прозы был близок и исторический стиль Пушкина. Историк С. М. Соловьев передает любопытный разговор про-

[1] В. Г. Белинский. Соч. М., 1875, ч. 12, стр. 122.
[2] Ibid., ч. X, стр. 124.
[3] Переписка Пушкина под ред. В. И. Саитова, 1906, т. III, стр. 159—160.

фессора Крюкова с Каченовским: «зашла речь о языке, которым должна писаться история. Каченовский... вооружился против украшенного слова, против риторики, поднимающей на ходули события и лица, причем сказал: «Один только писатель у нас мог писать историю простым, но живым и сильным, достойным ее языком — это Александр Сергеевич Пушкин, давший превосходный образец исторического изложения в своей истории Пугачевского бунта».[1]

Пушкинское понимание литературно-языковой нормы особенно ясно отражается в его правке языка и стиля чужих писаний. Так, редактируя рецензию Дельвига на альманах «Радуга», Пушкин исправляет фразы, украшенные эпитетами и пахнущие иноязычным заимствованием, например: «не выходят *из мудрых пределов золотой посредственности*» (остается: «не выходят из благоразумных пределов посредственности»). Пушкин снимает с языка Дельвига пышный, но неуместный и семантически пустой наряд литературной фразы. Например, у Дельвига было: «Наши нарядные альманахи в сравнении с иностранными так же смешны, как изысканный наряд на бедной девушке: нам вместе с нею осталась одна прелесть убора — опрятность, но увы, и сия добродетель не легка у нас». После правки Пушкина стало: «Нам должно хлопотать не о блеске, а об опрятности, но и сия добродетель у нас редкость».[2]

Исправляя записки П. В. Нащокина, Пушкин заменяет канцелярские и архаически церковно-славянские обороты живыми литературно-разговорными конструкциями. Например, у Нащокина: «В последствии времени нам представляется, что как будто мы были самовидцами слышанного». Пушкин переделывает так, что фраза звучит по-современному: «Впоследствии нам кажется, что мы были свидетелями всего, о чем в самом деле мы только слышали». У Нащокина было: «ищешь к пособию какого-нибудь сильного средства в отношении нравственности в другом существе». Подвергшись пушкинской чистке, это предложение принимает такой вид: «искал помощи у другого существа».

Всякие перифразы и длинные описательные обороты, свойственные прежним высокому и среднему стилям, выбрасываются. Их место заступают короткие, общепризнанные разговорно-бытовые обозначения, например, даже вместо «с впадиной на подбородке» — «с ямочкой»; вместо вялых и отвлеченно-книжных перифраз: «и страх заставлял меня невольно смыкать глаза, и тем вынуждался столь желанный для нянюшки сон дитяти», — Пушкин употребляет одушевленные, активные, глагольно-повествовательные, быстрые фразы: «Я от страха закрывал глаза и засыпал поневоле к великому удовольствию моей нянюшки».[3]

Пушкин старательно выводит за пределы литературной нормы вульгаризмы просторечия, например, у Нащокина: «взопревши» (исправлено на «вспотев»).

Наконец, Пушкин всячески подчеркивал различия между общерусским литературно-разговорным словесным фондом и стилистическими резервами поэтической или книжно-публицистической лексики. Так, в записках П. В. Нащокина Пушкин решительно вычеркивает поэтический архаизм «*покорствуя* твоему желанию» и исправляет на «*повинуясь*». Однако в риторическом стиле публицистики Пушкин употребляет и *покорствовать*, например в статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности»: «Долгое время *покорствовав* своенравным уставам, давшим ей стеснительные формы, она ударилась в крайнюю сторону».

О литературно-языковой норме, как ее представлял Пушкин, можно судить и по пушкинским исправлениям рукописного текста «Повестей

[1] С. М. Соловьев. Записки. Кн-во «Прометей», стр. 43.
[2] «Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском доме», 1937, стр. 289.
[3] «Рукою Пушкина», стр. 116—122.

Белкина». Так, в «Гробовщике» Пушкин сначала написал: «*гробовой* гардероб», затем исправил: «*давний* гардероб *гробовых нарядов*» и, наконец, заменил эту фразу прямым и точным обозначением: «*давний запас* гробовых нарядов».

Дело в том, что слово «гардероб» в значении: совокупность, коллекция нарядов, уже спускалось в язык тех слоев, которые донашивают моду,— в язык купечества, мелкого чиновничества, в язык ремесленников. Так, у Гоголя в повести Шинель этим словом пользуется портной Петрович, который, «натащивши в нос табаку, закрыл, спрятал табакерку и, наконец, сказал: «Нет, нельзя поправить: худой гардероб!»... (Ср. Толковый словарь Даля, 1880, т. I, стр. 353).

Таким образом, процесс распада старой стилистической и жанровой системы русского языка не поколебал в творчестве Пушкина двух основных перекрещивающихся делений литературной речи: 1) на стих и прозу и 2) на книжный и разговорный язык.

В отношении стиха и прозы пушкинская реформа стремилась установить новые формы и принципы их взаимодействия. В понятие прозаического языка вкладывалось новое содержание. Язык прозы — это ясный, точный и краткий язык мыслей. Проза «требует мыслей и мыслей». Ее идеал — «нагая простота» обобщающих, исторически оправданных и культурно выразительных обозначений и выражений. Формалистическое отношение к прозе, как к стихотворству, как к приятному проявлению форм, характерное для Карамзина и его эпигонов, сдавалось в архив истории. Проза ставилась в непосредственное соотношение с бытом, с «необходимостью житейской». В прозаическом языке должно быть развито многообразие стилей. Пушкин устанавливает два общих типа прозаического языка: его повествовательную и метафизическую разновидности. Промежуточное положение между ними у Пушкина занимает стиль истории. В области метафизического языка, кроме критико-публицистического стиля, Пушкин еще различает стили политики, философии и учености, т. е. разных специальных отраслей знания.

Права прозы расширялись. Она более глубоко внедрялась в строй стихотворного языка. Недаром литературные староверы недоумевали по поводу стихов Пушкина: «...многие стихи у него — не стихи, но проза, заостренная рифмою».[1] Даже Жуковский в письме к А. И. Тургеневу писал о Пушкине и его стиховом языке (по поводу «Евгения Онегина»): «Он часто позволяет себе быть слишком прозаическим».[2] Н. М. Языков отзывался о «Полтаве», что «в сей поэме слишком видное стремление Пушкина описывать и выражаться как можно проще часто вредит поэзии и вводит его в прозу».[3]

Пушкин выдвигает лозунг освобождения поэзии «от условных украшений стихотворства». Он стремится «приблизить поэтический слог к благородной простоте». Однако поэтическому языку Пушкин предоставлял право более свободного и широкого употребления обветшалых славянизмов, которые, конечно, должны быть стилистически оправданы композицией произведения. Стихотворный язык и в понимании Пушкина сохраняет свою обособленность — не только ритмико-мелодическую, но и грамматическую и лексическую. В этом отношении Пушкин также не порывает с литературно-языковой традицией. Так, М. Н. Муравьев в статье «О слоге» писал: «Есть некоторые слова и словосочинения, позволенные только стихотворцу».[4]

---

[1] «Галатея», 1830, ч. 13, № 14.
[2] «Русские писатели XIX в. о Пушкине». Л. 1938, стр. 15.
[3] Ibid., стр. 95. Из письма Языкова к Очкину от 20 апреля 1829 г.
[4] М. Н. Муравьев. Полн. собр. соч., 1819, т. III, стр. 133.

Реформа стихотворного языка должна была содействовать и развитию языка прозы. По давней традиции, шедшей из XVIII в., русская проза первой трети XIX в. в области повествовательной фразеологии и синтаксиса питалась почти исключительно достижениями стиховой культуры. Школа Карамзина расцвечивала прозу «украшениями стихотворства». Стихи Бестужева-Марлинского, Н. Полевого в повестях, названных «мечтами», Н. Ф. Павлова, Кукольника, отчасти Гоголя в его риторической прозе и других писателей 30—40-х годов зависели от современной стихотворной речи.

С. П. Шевырев писал еще в 1835 г. («Московский Наблюдатель», 1835, ч. 1) о засилье «периодистой, вялой, многословной, длинной и предлинной прозы».

Но с проникновением прозы в стихотворную речь соотношение этих двух систем выражения резко изменилось. И реформу стихового языка в творчестве Некрасова нельзя не ставить в связь с пушкинскими опытами в этом же направлении.[1]

Различие стиха и прозы не совпадало с границами письменно-книжной и разговорной речи.

Пушкин решительно восстает против полного слияния книжного и разговорного языка в одну нейтральную систему литературного выражения. Карамзинская реформа очень остро поставила вопрос о создании общерусского литературно-разговорного языка. Образование литературно-разговорной нормы положило бы предел феодально-областной раздробленности в истории литературной речи. П. Макаров прямо заявлял, что нынешние писатели стараются образовать один язык «равно для книг и для общества, чтобы писать, как говорят, и говорить, как пишут: одним словом, чтобы совершенно уничтожить язык книжный».[2] Поэтому продолжатели Карамзинской реформы в 20—30-х годах XIX в. с еще большей настойчивостью и прямолинейностью выдвигали тезис о реорганизации системы книжной речи на разговорный лад, по образцу языка благовоспитанного светского общества, о превращении литературного языка в «чистый однородный элемент» живого языка, «как он существует в природе, в устах всей нации».[3] Эта унификация могла бы быть достигнута лишь ценой крайнего стилистического и семантического обеднения русского языка.

Это ограничение пределов русского литературного языка должно было особенно гибельно отразиться на развитии стилей научно-деловой и журнально-публицистической речи. Еще архаисты, защищая необходимость сохранения различий между книжным и разговорным языком, указывали, что с культурой книжной речи связана история стилей научно-философского и технического языка. «Философу, сочинителю естественной истории и другим подобным писателям нужен не один только разговорный, но весь книжный язык и во всем его пространстве», — убеждал Шишков.[4] «Книжный язык всегда бывает выше языка, употребляемого в разговорах».[5] «Книжный язык так отличен от языка разговорного, что ежели мы представим себе человека, весь свой век обращавшегося в лучших обществах, но никогда не читавшего ни одной важной книги, то он высокого и глубокомысленного сочинения понимать не будет».[6]

Пушкин углубляет и видоизменяет эту точку зрения, оправданную

---

[1] См. статью К. Шимкевича — Пушкин и Некрасов в сб. «Пушкин в мировой литературе», 1925.
[2] Соч. и перев., т. 1, ч. 2, стр. 41.
[3] О. И. Сенковский. Собр. соч., т. VIII, стр. 241.
[4] Собр. соч. и перев., ч. V, стр. 18—19.
[5] Ibid., ч. 2, стр. 433.
[6] Ibid., стр. 434.

последующей историей русского литературного языка. Он считает, что письменный язык и по своему грамматическому строю и по словарному составу не может быть «совершенно подобным разговорному». «Чем богаче язык выражениями и оборотами, тем лучше для искусного писателя. Письменный язык оживляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен отрекаться от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным — значит не знать языка». [1]

Не подлежит сомнению, что Пушкину норма книжного языка представляется несколько архаичнее, чем Белинскому, позднее — Тургеневу, Гончарову и Л. Толстому. Особенно это обстоятельство отражалось на структуре пушкинского «метафизического» языка, его книжно-публицистического и критического стилей.

Понятие метафизического языка в представлении писателей докарамзинского периода почти сливалось с понятием языка славянского. Так смотрели на дело Ломоносов и Шишков. Нарежный в предисловии к «Российскому Жильблазу» писал: «Да не прогневаются на меня исступленные любители метафизики, славянского языка и всего, что есть немецкого».

Карамзин стремился слить «метафизический», отвлеченно-теоретический язык с языком светского повествования. Пушкин — против этой унификации. Он допускает многообразие стилей книжного языка и защищает их независимость от стеснительных норм светской речи.

Однако Пушкин думал, что критико-публицистический стиль должен быть отделен от языка науки и свободен от научной терминологии. В январе 1832 г. поэт писал И. В. Киреевскому по поводу слога его критической статьи: насилу-то дождались мы истинной критики. Но избегайте ученых терминов и старайтесь их переводить, то есть перефразировать: это будет и приятно неучам и полезно нашему младенчествующему языку». [2] Примесь цеховой научной терминологии в стиле художественной критики в то время считалась проявлением педантства.

В этом отношении публицистический язык Пушкина с его отточенной афористичностью и лаконической точностью нашел себе дальнейшее развитие и продолжение в языке лермонтовской художественной прозы, вбиравшей в себя публицистическую и вообще отвлеченно-теоретическую речевую струю.

В 1845 г. Белинский в рецензии на «Грамматические разыскания» В. А. Васильева (СПб, 1845) писал, что «Пушкиным не кончилось развитие русского языка, который и теперь еще далек от того, чтоб установиться. Особенно беден доселе разговорный, общественный русский язык. Для поэзии, преимущественно высокой, еще нашими писателями до Пушкина (преимущественно Державиным, Жуковским и Батюшковым) сделано было много, а Пушкиным довершено их дело... Поэзия природы, поэзия чувств и мыслей, не ознаменованных ни печатью абстракции, ни печатью общественности, навсегда установилась у нас Пушкиным, и язык для нее вполне выработался, — так что дальнейший прогресс для языка будет уже не столько со стороны формы, сколько со стороны содержания... Каждый вновь появляющийся великий писатель открывает в своем родном языке новые средства для выражения новой сферы созерцания... В этом отношении, благодаря Лермонтову, русский язык далеко подвинулся вперед после Пушкина, и таким образом он не перестанет подвигаться вперед до тех пор, пока не перестанут на Руси являться великие писатели».

---

[1] Письмо к издателю «Современника», 1836, № 2.
[2] «Литературное Наследство», 1934, № 16—18, стр. 543.

«Но зато как еще беден русский язык для выражения предметов науки, общественности,— словом, всего отвлеченного, всего цивилизованного, глубоко и тонко развитого, даже ежедневных житейских отношений».[1]

Таким образом, Белинский, Герцен, Добролюбов, Чернышевский углубляют процесс сближения русского литературного языка с языком науки и философии, обогащают инвентарь его общественно-политической терминологии и фразеологии и шире разрабатывают систему отвлеченных понятий, продолжая начатое Пушкиным дело в новом направлении. В 60-х годах В. А. Сологуб писал о русском литературном языке: «Язык Пушкина все остается его живым памятником и лучшим образцом для современной письменности при всех ее попытках усвоить научную иностранную терминологию».[2]

Поразительная быстрота эволюции пушкинского языка, глубина пушкинского проникновения в национальные основы русской речи, новые принципы синтеза разностильных элементов, выдвинутые и осуществленные Пушкиным, — все это вызвало напряженную борьбу и брожение стилей в русском литературном языке 20—30-х годов, всколыхнуло систему русского языка во всех ее элементах.

«Как медленно и нерешительно шел или, лучше сказать, хромал карамзинский период, так быстро и скоро шел период пушкинский», — писал Белинский.[3] В это короткое время «мы перечувствовали, перемыслили и пережили всю умственную жизнь Европы».

Пушкин приводит в движение весь смысловой строй русского языка. Пушкин впервые в истории русской культуры практически разрешает в образцах своего искусства вопрос о единой семантической системе русского литературного языка, о национальных основах и истоках ее.

В языке Пушкина русская мысль достигла, говоря словами Тютчева, своей возмужалости, своего «совершеннолетия». Понятно, что в процессе формирования новой семантической системы русского литературного языка лексическая нормализация протекала параллельно с грамматической.

Реформа Пушкина не касалась фонологической системы русского литературного языка. Плетнев позднее свидетельствовал, что Пушкин лишь прирожденных москвичей считал «судьями по части хорошего выговора на русском языке».[4] Как известно, уже Ломоносов в своей «Российской грамматике» (1775) признал говор Москвы основой литературного произношения. На той же точке зрения стояли и Сумароков и Карамзин. Пушкин лишь содействовал, как показали и проф. Е. Ф. Будде и проф. С. И. Бернштейн, более быстрому устранению церковно-славянской огласовки в ряде грамматических категорий.[5] Точно так же Пушкин, по-видимому, не вносит коренных изменений в морфологическую систему русского литературного языка, кроме категорий времени и вида, в семантическом развитии и осложнении которых он следует за Крыловым. Но в грамматике того времени, по остроумному выражению Вяземского, еще царила «система уделов, которая противилась единству целого».[6] Поэтому в области морфологии имели громадное значение производившиеся Пушкиным качественный отбор форм и стилистическая оценка отживающих вариантов, например: *чувство* при ироническом «*чувствий* пыл

[1] В. Г. Белинский. Соч. М. 1875, ч. X, стр. 120—121.
[2] «Русские писатели XIX в. о Пушкине», стр. 149.
[3] В. Г. Белинский. Соч. М. 1872, ч. 1, стр. 83, 84.
[4] «Переписка П. А. Плетнева с Я. К. Гротом», т. III, 400.
[5] «О методологическом значении фонетического изучения рифмы», «Пушкинист», в. IV, II, 1922.
[6] «Остафьевский Архив», II, Письмо А. И. Тургеневу от 3 июля 1822 г.

старинный»; *беспокойство* — «им овладело беспокойство» — при употребительном тогда *беспокойствие*; «няньчится с *дитятей*» (в «Сказке о попе и работнике его Балде»), вопреки предписываемой Гречем форме *дитятем;* ср. просторечное *дитей* в «Горе от ума» Грибоедова. Ср., например, семантически дифференцированное употребление образований разность и *разнота:*

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной.

(1, VI)

Сперва взаимной разнотой
Они друг другу были скучны...

(2, XIII)

и многие другие.[1]

Однако и после пушкинской реформы Белинский в конце 30-х — в начале 40-х годов постоянно жаловался на то, что многие элементы морфологической системы русского языка еще находились в брожении.

Сравнительно-исторические наблюдения над стилями русского литературного языка XVIII—XIX вв. приводят к выводу, что главным нервом грамматической реформы Пушкина был синтаксис. Именно здесь организующая и нормализующая деятельность Пушкина заметнее всего сказалась на языке русской литературы XIX в.

В области литературного синтаксиса Пушкин производит решительный переворот. Вслед за Крыловым и параллельно с Грибоедовым он вводит в литературный язык синтаксические руссизмы, колеблющие интернациональную европейскую систему карамзинского синтаксиса.

Работа Пушкина над преобразованием старой системы логических, книжных конструкций, отбор и стилистическое варьирование экспрессивных форм живой речи становятся особенно напряженными с середины 20-х годов. В это время в строй пушкинского языка входят многочисленные руссизмы, разнообразные элементы аффективно-разговорного синтаксиса, в их числе сложные оттенки устного тонирования, резко изменяющие старую систему употребления союзов. Пушкин испытывает стилистическую гибкость и целесообразность самого разнородного синтаксического материала.

Новые пути синтаксического развития литературного языка прокладываются Пушкиным посредством стилистически дифференцированного смешения форм русского устного и книжного синтаксиса и посредством нового применения принципа экспрессивных присоединений, выдвинутого карамзинской школой, особенно Батюшковым и Жуковским. Богатые средства устной ритмомелодики усиливают психологическую насыщенность речи и придают ей выразительный лаконизм, свободный от деловой рассудочности и логической сухости книжных конструкций, где союзы играли роль лишь интеллектуальных показателей связи.

Вот иллюстрация. В своем отзыве о поэме Козлова «Чернец» Пушкин особенно отметил один контрастный синтаксический ход, при посредстве которого Козловым была тонко выражена внутренняя борьба чувств: «Сердись он, не сердись, а *хотел простить — простить не мог* — достойно Байрона».[2]

В «Чернеце» соответствующее место читалось так:

Не думал я его искать,
Я не хотел ему отмщать;
Но он, виновник разлученья,
Он там, где милые в гробах,

[1] См. Е. Ф. Будде. Опыт грамматики языка А. С. Пушкина. СПб. 1904.
[2] Письмо к Л. С. Пушкину от первой половины мая 1825 г., т. XIII, стр. 174.

Когда еще в моих очах
Дрожали слезы исступленья...
То знает совесть, видит бог:
Хотел простить, простить не мог.

А. Подолинский в своей поэме «Борский» с рабской точностью использовал синтаксический прием Козлова:

Но вдруг он встал: «Отец, довольно!
Не продолжай; я изнемог».
И слезы яркие невольно
Хотел он скрыть — но скрыть не мог.

Пушкин в «Евгении Онегине» подверг этот байроновский прием решительному преобразованию. Он заменяет союз *но* союзом *и* с контрастно-присоединительным значением. Начатое этим союзом присоединение вдруг обрывается эмоциональной паузой, которая символизирует глубокую внутреннюю борьбу. Вот эти стихи «Евгения Онегина», поразительные по новизне и реалистической простоте выражения чувства в формах синтаксиса:

Хоть он глядел нельзя прилежней,
Но и следов Татьяны прежней
Не мог Онегин обрести.
С ней речь хотел он завести
И — и не мог...

Этим открытием Пушкина воспользовался Лермонтов. Он применяет его в «Маскараде», в монологе Арбенина, не нашедшего в себе сил и воли для убийства князя Звездича:

Беги, красней, презренный человек.
Тебя, как и других, к земле прижал наш век,
Ты пред собой лишь хвастался, как видно;
О! жалко... право жалко... изнемог
И ты под гнетом просвещенья! —
Любить... ты не умел... а мщенья
Хотел... пришел *и — и не мог*.[1]

То же в речи неизвестного:

И стал я следовать, мешаясь с толпой,
Без устали, всегда повсюду за тобой,
Все узнавал — и наконец
Пришел трудам моим конец.
Послушай — я узнал — *и — и открою*
Тебе я истину одну...[2]

Показательно, что этот новый синтаксический прием привел в восторг В. К. Кюхельбекера. В своем «Дневнике» он записал: «Слова» *И—и не мог* в своем роде совершенство».[3]

Экспрессивные возможности изображения и аффективного выражения, заложенные в синтаксических формах, еще шире развернул вслед за Пушкиным Гоголь. Правда, Гоголь перенес их в план комического повествования. Поэтому нередко в языке Гоголя обнажается изобразительный алогизм экспрессивных функций союзов. Но гоголевские синтаксические приемы могли возникнуть и развиться лишь после синтаксической реформы Пушкина. Например, в «Мертвых душах» (гл. VIII): «*Но управляющий сказал*, что меньше, как за 5000, нельзя найти хорошего управителя. *Но председатель сказал*, что можно и за три тысячи

[1] М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., изд. «Academia»; т. IV, стр. 311.
[2] Ibid., стр. 358.
[3] Дневник Кюхельбекера, под ред. В. Н. Орлова. Л. 1929, стр. 43.

сыскать. *Но управляющий сказал:* «Где же вы его сыщете? разве у себя в носу?» *Но председатель* сказал. «Нет, не в носу, а в здешнем же уезде,— именно Петр Петрович Самойлов: вот управитель, какой нужен для мужиков Чичикова».

Это ироническое изображение диалогического поединка с помощью союза *но* стало возможным только после того, как была открыта и разработана Пушкиным сфера экспрессивных значений союзов. Ср. у Пушкина в письме к брату о петербургском наводнении: «Желал бы я похвалить и прочие меры правительства, да газеты говорят об одном розданном миллионе! Велико дело миллион; *но соль, но хлеб, но овес, но вино?*»

Ср. в «Борисе Годунове»:

...но изменить присяге!
Но заслужить бесчестье в род и род!

Но мне ли, мне ль, любимцу государя...
Но смерть... но власть... но бедствия народны...

(Басманов)

Еще раньше см. в «Бахчисарайском фонтане»:

Но я для страсти рождена,
Но ты любить, как я, не можешь.

Ср. иное значение повторения *но* в «Моцарте и Сальери»: «Я стал творить; *но в тишине, но в тайне*».

В синтаксической реформе Пушкина следует решительно различать две стороны. Одна обращена к вопросу о создании новых норм и форм общелитературного выражения. Другая касается индивидуально-стилистических открытий Пушкина.

Широкий поток синтаксических идиоматизмов и оборотов живой речи, ворвавшийся в язык Пушкина с середины 20-х годов, ломал «новоевропейскую» схему карамзинского синтаксиса. Пушкин руссифицирует и демократизирует процесс синтаксического смешения стилей книжной и устной речи. Он направляет его по широкому драматическому руслу выразительного синтаксиса живого языка с его богатством экспрессивных оттенков тонирования и с присущим ему многообразием бессоюзной связи. Элементы книжного и разговорного синтаксиса, взаимно приспособляясь и сочетаясь в новые композиции, образуют синтаксический строй ярко национальный, свободный от логических несообразностей, экспрессивно разнообразный и пользующийся всеми интонационными и эмоциональными красками живой народной речи. Аффективные элементы живого разговорного синтаксиса проникают в самые разнородные жанры и стили литературной речи.

Прежде всего расширяются и обновляются стилистические функции таких разговорных конструкций, которые допускались и предшествующей традицией. Это осуществляется путем сближения их с соответствующими синтаксическими оборотами живой народной речи.

Например, Пушкин в 20-х годах широко использует экспрессивные возможности безличных инфинитивных конструкций — сначала в вопросительных и восклицательных предложениях. Он применяет их в самых разнообразных стилях и жанрах. Например:

Зачем безвременную скуку
Зловещей думою *питать*
И неизбежную разлуку
В унынье робком *ожидать?*

*(«К***»)*

Мне ль нежным чувством управлять?
(«Десятая заповедь»)

За что на бога мне *роптать*?..
(«Птичка»)

Зачем поэту
Тревожить сердца тяжкий сон?
(«Разговор книгопродавца с поэтом»)

Что ж медлить? Уж ко мне заходят
Нетерпеливые чтецы...
(ibid)

О чем жалеть? Куда бы ныне
Я путь беспечный устремил?
(«К морю»)

Как уморить курилку моего?
(«Жив, жив курилка»)

...Что делать было мне,
Мне, верному любви, стихам и тишине?..
Мне ль было управлять строптивыми конями
И круто напрягать бессильные бразды?
(«Андрей Шенье»)

Ворон, *где б нам отобедать?*
Как бы нам о том *проведать.*
(«Ворон к ворону летит»).

Зима. *Что делать нам* в деревне?
Но знаешь: *не велеть ли в санки*
Кобылку бурую запречь?
(«Зимнее утро»)

Так *мне ли быть аристократом?*
Я, слава богу, мещанин.
(«Моя родословная»).

Ср. в драматическом языке «Бориса Годунова»:

Шуйский

...А что мне было делать?
Все объявить Феодору?

Другой из народа

А как нам знать?

Хозяйка

Чем-то мне вас потчивать, старцы честные?

Варлаам

Нет ли вина.

Хозяйка

Как не быть, отцы мои!

Варлаам

А что мне про себя разуметь?

В «Скупом рыцаре»:

Жид

Как знать? дни наши сочтены не нами.

Альбер

Как! отравить отца!

Барон

...при дворе
Что делать мне?

В стихотворении «Монастырь на Казбеке»:

Туда б, сказав «прости» ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б в заоблачную келью
В соседство бога *скрыться* мне!

В «Каменном госте»:

Лепорелло

Проклятое житье! *да долго ль будет*
Мне с ним *вовиться?*

В «Русалке»:

Отец

Как было мне тебя не баловать?

и многое другое.

Понятно, что инфинитивных конструкций этого типа несколько меньше в языке повествования. Ср. в «Станционном смотрителе»: «*Как быть!* Смотритель уступил ему свою кровать». В «Истории села Горюхина»: «В сей крайности пришло мне на мысль: *не попробовать ли самому что-нибудь сочинить?*» и т. д.

Начиная с середины 20-х годов, Пушкин вводит в литературную норму утвердительные инфинитивные конструкции для выражения пожелания или уверенности в чем-нибудь. Например:

Накуковали нам тоску!
Хоть убежать. Избавь нас, боже,
От элегических куку!

(«*Соловей и кукушка*»)

В «Полтаве»:

Сломить ему свои рога.

В «Борисе Годунове»:

Шуйский

Весть важная! и если до народа
Она дойдет, то *быть грозе* великой.

Шуйский

Он покраснел: *быть буре!*

Пимен

Уж не видать такого нам царя...

Ср. также:

Быть может, *уж недолго* мне
В изгнаньи мирном *оставаться,*
Вздыхать о милой старине,
И сельской музе в тишине
Душой беспечной предаваться.[1]

(«*П. А. Осиповой*») и др.

[1] Ср.: Долго ль мне гулять на свете?..
Долго ль мне в тоске голодной
Пост невольный соблюдать?..

Ср. у Крылова:

Так вспомни же меня, что *быть тебе* без шубы.
(«Волк и кукушка»)

Орлам случается и ниже кур спускаться,
Но *курам никогда до облак не подняться.*
(«Орел и куры») и др.

Еще более показательно, что во второй половине 20-х годов Пушкин канонизирует литературное употребление формы повелительного наклонения в уступительных и условных конструкциях как общелитературную норму. Например:

Пожалуй, *будь себе* татарин, —
И тут не вижу я стыда;
Будь жид — и это не беда.
(«На Булгарина»)

Она его не замечает
Как он ни бейся, хоть умри.
(«Евгений Онегин», 8, XXXI)

Хоть убей, следа не видно.
(«Беседы», в речи ямщика)

Ср. в «Арапе Петра Великого»: «*Что ни говори*, а любовь без надежд и требований трогает сердце женское вернее всех расчетов обольщения».

Ср. у Грибоедова в драматическом языке «Горе от ума»:

А ты, мой батюшка, неизлечим, *хоть брось.*
Там *что ни говори*,
Хоть и животные, а все-таки цари.
Но будь военный, будь он штатский,
Кто так чувствителен и весел и остер,
Как Александр Андреич Чацкий?
и т. д.

Позднее такого рода конструкции укрепляются и в публицистическом стиле, например, у Белинского: «*Кто что ни говори*, — а это мог сделать только один Пушкин».[1]

Ср.: «А что бывало — не смей и слово сказать о новых французах»[2] и т. д.

Суть пушкинской синтаксической реформы, конечно, не сводилась только к расширению стилистических функций чисто русских, народных оборотов речи. Она заключается в новых приемах объединения и сочетания разных синтаксических типов выражения, в создании новой системы внутренних конструктивных форм литературного синтаксиса.

В. Г. Белинский, опираясь на пушкинскую реформу синтаксиса, писал в 1844 г.:[3] «Надобно обратить особенное внимание на то, чтоб отделить внешнюю форму от внутренней и научить по возможности избегать школьной формы выражения. Так, например, всякий школьник, особенно учившийся по «Риторике» г. Кошанского, необходимою принадлежностью условного периода почитает союзы: *если, то;* надо внушить

[1] В. Г. Белинский. Соч., 1875, ч. 2, стр. 143.
[2] Ibid., 402.
[3] Рецензия на «Общую риторику» Н. Кошанского, изд. 9-е СПб. 1844, В. Г. Белинский. Соч., М. 1875, ч. 10, стр. 23.

ему, что условность может заключаться в периоде и без *если* и *то*, например: «скажешь правду, потеряешь дружбу», и что эта последняя форма проще, легче и лучше первой».

Белинский настойчиво подчеркивает, что русские писатели «должны стараться говорить живым, народным словом, а не мозаикою школьных и подьяческих слов, согласованных между собою синтаксисом волостных правлений».[1]

Очень показательно в связи с этим замечание Белинского по поводу языка перевода Н. Полевого «Гамлет, принц датский» В. Шекспира (1837): «Мы понимаем, почему почтенный переводчик почти все знаки препинания заменил одним тире: в разговорной и безыскусственной речи нет риторической округленности, при которой одной возможна правильная и точная пунктуация».[2]

Процесс нормализации русского синтаксиса сопровождался в пушкинском языке разнообразными опытами над теми русскими конструкциями, которые были забракованы Карамзиным и его школой. Так, Пушкин испытывает стилистические возможности некоторых старых союзов и определяет круг их применения в том многообразии стилистических вариаций, которое развивалось в русском литературном языке параллельно с образованием твердой нормы.

Например, Пушкин возрождает древнерусский союз *зане*, отводя ему место в стилизациях древнерусской речи и в иронических пародиях делового языка.

В «Борисе Годунове», в речи Пимена:

И все кругом объяты были страхом,
Уразумев небесное виденье,
Зане святый владыка пред царем
Во храмине тогда не находился.

В стихотворении «На картинки к «Евгению Онегину» в «Невском альманахе»:

Татьяна мнет в руке бумажку,
Зане живот у ней болит.

Ср. потом у Баратынского в стихотворении. «На смерть Гете»:

Почил безмятежно, *зане* совершил
В пределе земном все земное.

У Н. М. Языкова в стихотворении «К. К. Павловой» (1839):

И воспевал я вас, и вы благоволили
Веселым юноши стихам:
Зане тогда сильны и сладкозвучны были
Мои стихи: спасибо вам!

В «Самсоне»:

В объятиях неги его усыпила
Далила и кудри остригла ему:
Зане в них была его дивная сила,
Какой не дано никому.

Белинский позднее писал в рецензии на «Стихотворения Аполлона Григорьева» (1846): «Григорьев любит употреблять слово *зане*, и это выходит у него крайне неловко. Это слово ввел Пушкин, но он употребил его только раз в «Борисе Годунове», очень ловко, кстати и на месте. Потом употребил его Баратынский в прекрасном стихотворении своем

[1] В. Г. Белинский. Соч., М. 1875, ч. 2, стр. 196.
[2] Ibid., стр. 300.

«На смерть Гете», где оно вышло тоже не совсем не на своем месте. Больше никто не употреблял этого слова. Оно хорошо для поэзии, заменяя книжное *ибо* и прозаическое *потому что*, но — usus tyrannus — старая истина! Чего не мог ввести Пушкин, того не введет г. Григорьев».[1]

Пушкин перераспределяет функции союзов, разнообразя и расширяя их стилистические оттенки. Так, в связи с замечаниями Белинского, надо подчеркнуть, что прозаический союз *потому что* (так же, как и *оттого что*) вводится Пушкиным в разные жанры поэтической речи.[2] Например, в «Медном всаднике»:

Нередко кучерские плети
Его стегали, *потому*
Что он не разбирал дороги
Уж никогда...

В стихотворении «Город пышный, город бедный» (1828):

Все же мне вас жаль немножко,
Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьется локон золотой.

Ср. в стихотворении «На холмах Грузии»:

И сердце вновь горит и любит — *оттого,*
Что не любить оно не может.

Понятно, что в пушкинском языке чрезвычайно остро выступают свойственные тому времени стилистические колебания в употреблении союзов. Пушкин подвергает испытанию жизнеспособность угасающих союзов.

Например, союз *для того что* в причинном значении начинает умирать в 10—20-х годах XIX в. Правда, он нашел себе место в обоих «Словарях Академии Российской», словопроизводном (1790, II, стр. 686) и азбучном (1809, II, стр. 91). По словам составителей, он «значит то же, что *поелику, понеже, ибо:* «я не мог выполнить вашего приказания, *для того что* сделался болен». Акад. Сухомлинов отметил случаи применения этого союза в ученом слоге «Грамматики Российской Академии» (изд. 3, 1819 г.). Но Карамзин и его продолжатели отказывались от употребления этого союза во избежание омонимии с союзом *для того чтобы*. Дело в том, что предлог *для* в языке Карамзина и его школы решительно изменил свои старые значения под влиянием французского pour и немецкого zu. Новый круг значений предлога *для* не мог не отразиться и на судьбе союза *для того что*. Н. И. Греч в своей рецензии на «Академическую грамматику» заявлял: «Выражение *для того* означает не причину, а последствие, например: он учится грамматике *для того, чтобы* знать ее.»[3] Следовательно причинный союз *для того что* вытесняется омонимическим ему союзом целевым *для того, чтобы*. Но Пушкин демонстративно сочетает оба эти союза в стихотворении «Заклинание» (1830):

Зову тебя не *для того,*
Чтоб укорять людей, чья злоба
Убила друга моего,

---

[1] В. Г. Белинский. Соч., ч. X, стр. 411.

[2] Правда, и раньше в басенном стиховом языке (например, у Крылова) встречались такие причинные союзы: *для того что, затем что, от того что, так как, как.*

[3] См. М. И. Сухомлинов. История Российской Академии, VIII, стр. 202—203. Ср. «Сын Отечества», 1819, ч. 55, XXIX, XXXI, XXXII, XXXIII. Ср. у самого Греча в «Поездке в Германию» — при стилизации речи XVIII в. (1830): «Черный наряд мне по сердцу и *для того, что* это как бы траурное платье по княгине».

Иль *чтоб* изведать тайны гроба;
Не для того, что иногда
Сомненьем мучусь... но тоскуя
Хочу сказать, что всё люблю я,
Что всё я твой: сюда, сюда.[1]

Ср. у В. Ф. Одоевского в «Последнем квартете Бетховена»: «Ему (поэту. *В. В.*) полезно иногда нисходить до внешней природы хоть *для того, чтоб* уверяться в превосходстве своей внутренней, а еще и *для того, что*, к стыду человека, буквы в книге природы не так изменчивы, не так смутны, как в языке человеческом».

Итак, образование общенациональной нормы литературного выражения в языке Пушкина сопровождалось упорной борьбой между старыми и новыми элементами литературной речи, переоценкой и стилистическим преобразованием старых грамматических норм и форм.

Процесс образования общенациональной литературно-языковой нормы в пушкинскую эпоху рассматривался как основной акт народного самосознания. Вяземский писал, что «язык есть исповедь народа». Герой рассказа Марлинского «Следствие вечера на кавказских водах» (1830) заявлял: «Для ума наблюдательного вся история народа, все развитие ума начертано в его языке».

Оценка пушкинской нормализации литературного языка как общенационального дела глубоко вошла в сознание русского общества 30-х годов. В таком смысле высказывались Н. Полевой и В. Белинский. Гоголь писал в своей статье «Несколько слов о Пушкине»: В Пушкине «как будто в лексиконе, заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство».

В 60-х годах Н. П. Огарев констатировал, что «Пушкин остается родоначальником и высшим представителем русской литературы XIX столетия»: в его творчестве «язык выработался до художественной полноты».[2]

Язык Пушкина стал для последующих писателей воплощением литературной нормы и источником новых творческих открытий. «Когда я творил, я видел перед собою только Пушкина», — писал Гоголь Погодину (от 30 марта 1837 г.).

Н. П. Огарев в 60-х годах заявлял: «До сих пор Пушкинская форма и Пушкинский язык, настроение, мысли и чувства у нас живы и не заменились новыми формами».[3] Тургенев позднее говорил о Пушкине, что «он дал окончательную обработку нашему языку». По мнению Достоевского, Пушкин первый «заговорил самостоятельным и сознательным русским языком».[4]

---

[1] Ср. у Крылова в басне «Чиж и еж»:

Чиж робкий на заре чирикал про себя
Не для того, чтобы похвал ему хотелось;
И не за что; так что-то пелось.

Ср. также у Лермонтова в «Испанцах»:

Фернандо

Оставить с голоду погибнуть, *для того*
Что нет креста на шее бедняка.

[2] См. «Русская потаенная литература XIX столетия», с предисловием Н. Огарева Лондон, 1861.

[3] В предисловии к «Русской потаенной литературе XIX в.» 1861. См. «Русские писатели XIX в. о Пушкине». Л. 1938, стр. 216.

[4] Полн. собр. соч., 1927, т. XIII, стр. 100.

6

Работа Пушкина над созданием общенациональной нормы русского литературного языка, естественно, опиралась на стилистические разведки в самых разнообразных направлениях. Жанровое и стилевое многообразие пушкинского языка диалектически связано с внутренним единством литературно-языковой нормы, найденной Пушкиным и служившей фоном для стилистических отклонений. Поэтому и за пределами общеязыковой нормы как в области синтаксиса, так и в области словесной семантики Пушкин открывает новые выразительные средства русского языка, которые затем широко распространяются в языке художественной литературы XIX в. и отражаются на общей эволюции литературной речи в XIX в.

Так, в пушкинском языке синтаксический строй становится творческим источником и средством выражения и отражения оценок и переживаний личности. Например, в стихотворении «Приметы» (1829) резкие экспрессивные различия между первой и второй строфой выражаются не только в подборе слов, но и в синтаксическом строе.

В первой строфе конструкции динамичны, глагольны. Ощущение порывистого, веселого движения поддерживается и эпитетами:

Я *ехал* к вам; *живые* сны
За мной *вились* толпой *игривой*,
И месяц с правой стороны
Сопровождал мой бег *ретивой*.

Напротив, во второй строфе настроение унылого упадка сказывается не только в качественных определениях («грустно» «уныло»), но и в ослаблении глагольности — при наличии синтаксических форм, выражающих состояние:

Я ехал прочь: *иные сны*...
Душе влюбленной *грустно было*,
И месяц с левой стороны
Сопровождал меня уныло.

Порядок слов, последовательность и протяженность синтаксических единиц, темп их движения должны выразить субъективное отношение к предметам изображения или же характеризовать воспроизводимые события.[1] Например, в «Евгении Онегине»:

И страшно ей, и торопливо
Татьяна силится бежать:
Нельзя никак; нетерпеливо
Метаясь, хочет закричать;
Не может...
(5, XIX)

Пушкин самостоятельно разрабатывает новую систему экспрессивного синтаксиса, элементы которой он нашел в языке Карамзина, Батюшкова и Жуковского. Новая система сложилась на основе экспрессивного осложнения и переосмысления традиционных логических связей между синтагмами и предложениями. Новый метод синтаксической группировки словесного материала можно определить как *метод экспрессивно обобщенного и семантически оправданного присоединения*. Присоединение предполагает пропуск некоторых промежуточных звеньев, внезапную экспрессивную сдвинутость семантически отдаленных словесных рядов. *Присоединительными, или сдвинутыми,* называются такие конструкции, в которых фразы часто не умещаются сразу в одну смысловую плоскость, но образуют

[1] Подробнее см. в моей статье «Стиль Пиковой дамы». «Временник Пушкинской комиссии Акад. Наук», 1936, № 2.

ассоциативную цепь присоединений. Смысловое соотношение присоединенных словесных групп не столько определяется логическими функциями союзов, сколько выводится из намеков, подразумеваний или же сопоставления предметных значений. Связь здесь не прямолинейная, а прерывистая.

Внимательное изучение принципов семантического объединения слов и фраз в русском литературном языке XVIII и XIX вв. приводит к выводу, что языком Пушкина в этом отношении кладется резкая качественная грань между языком XVIII в. и языком после-пушкинской литературы. Меняются самые логические формы соединения фраз; создается своеобразный метод сдвинутой или присоединительной компановки семантического материала, подчиненной внутреннему единству образа и словесной композиции. Фразы или синтагмы и предложения сдвигаются так, что смысловой объем их безмерно расширяется. Становится словам тесно, а мыслям просторно. Сближение фраз, относящихся к разным областям действительности и к разным семантическим рядам, преодолевает смысловое расстояние между ними и создает необыкновенную энергию, лаконизм и экспрессивную изобразительность речи.

Логика связи и соотношения слов, фраз и предложений в присоединительных конструкциях уясняется из сложной игры экспрессивных форм. Расположенные по соседству синтаксические отрезки представляются разорванными и неожиданно сближенными. Прямые значения синтаксических показателей (союзов, частиц, пауз, интонаций) лишь подчеркивают этот разрыв, это семантическое несоответствие между присоединяемыми друг к другу словами, фразами, предложениями.

Современников Пушкина поразила эта новая логика синтаксических связей, например, в языке «Бахчисарайского фонтана»: «Стихотворец — довольно часто — вдруг прерывает окончание и смысл начатых идей и переходит к новым, оставляя читателя в совершенном незнании того, что хотел сказать он... Это делает то, что все сии места... кажутся, так сказать, разноцветными и вшитыми лоскутами».[1]

По отзыву «Северной Пчелы», в «Бахчисарайском фонтане» «отрывистые переходы неоднократно прерывали внимание и даже связь мыслей наших».[2]

Сдвинутые или присоединительные конструкции углубляют экспрессивную многопланность речи и обостряют внезапность лирических разрешений. Слова, подобранные так, что они постепенно настраивают на понимание их в более или менее точно очерченном плане, вдруг, посредством неожиданного присоединения новых фраз, повертываются своими смыслами в другую, часто противоположную сторону. Сюда можно применить иронический стих Пушкина из «Домика в Коломне»:

Порой я стих повертываю круто,
Всё ж видно, не впервой я им верчу.

Прием лирического построения, основанного на одном образе, который резко меняет свое направление и свой смысл под влиянием «кручения стиха», под влиянием резкого, неожиданного смещения синтаксической перспективы, можно наблюдать уже в стихотворении «Баратынскому из Бессарабии» (1822).

---

[1] «Литературные Листки», 1824, № 7.

[2] «Северная Пчела». 1826, № 152. Ср. замечания П. А. Катенина в письме к Н. Бахтину от 13 июля 1824 г. о «Бахчисарайском фонтане» Пушкина: «Фонтан что такое и сказать не умею; смыслу вовсе нет. В начале Гирей курит и сердится, потом встал и пошел куда-то, вероятно на двор, ибо — после об этом ни слова, а начинается описание внутренности гарема... Что за Мария? Что за Зарема? Как они умирают? Никто ничего не знает, одним словом, это romantique». Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину, П. 1912, стр. 65.

С самого начала намечаются два смысловых русла для движения и развития образа Овидия. Прежде всего, как фон, выступает «сия пустынная страна». Она характеризуется в свете русского национально-исторического и поэтического сознания:

Сия пустынная страна,
Священна для души поэта:
Она Державиным воспета
И славой русскою полна.

Таким образом, звучат как бы подготовительные намеки на «русское» применение к самому автору-поэту и последующих образов, уже подсказанных стихотворениями «К Овидию» (1821) и «В стране, где Юлией венчанный»:

Еще доныне тень Назона
Дунайских ищет берегов;
Она летит на сладкий зов
Питомцев муз и Аполлона,
И с нею часто при луне,
Брожу вдоль берега крутого.

Ср. в стихотворении «К Овидию»:

...казалось, предо мной
Скользила тень твоя...
К нему слетит моя признательная тень,
И будет мило мне его воспоминанье...

Но затем резким и неожиданным поворотом (посредством союза *но*) имя Овидия переносится на живого собеседника, на Баратынского. Возникает внезапное метафорическое перевоплощение образа:

Но, друг, обнять милее мне
В тебе Овидия живого.[1]

Таким образом, стилистическое острие экспрессивно-синтаксических конструкций в языке Пушкина нередко обнаруживается в неожиданности, в эмоциональной выразительности лирического заключения. Иллюстрацией может служить синтаксис стихотворения «Для берегов отчизны дальной». Здесь — в лирическом монологе, обращенном к возлюбленной, за описанием разлуки, сопровождавшейся обетом свиданья, неожиданно появляется упоминание о смерти «собеседницы».

Тогда ситуация и смысл лирического монолога сразу меняются. Перед нами — «уединенный» монолог, адресованный к «урне гробовой», обращенный к умершей:

Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой.

Лишь по намекам, по эмоциональному ореолу образов, окрашенных страстью и томлением, читатель может разгадать и восстановить общий ход драмы. В лирическое повествование вводятся приемом внезапного синтаксического присоединения образы, напрягающие мучительное воспоминание о «поцелуе свиданья», выражающие тоску по умершей, стремление к ней. Такое впечатление создается предпоследним стихом:

Но сладкий поцелуй свиданья...

---

[1] Ср. присоединительное значение союза *и* в стихах:

С волненьем и тоской туда стремлюся я,
Воспоминаньем упоенный...
И чувствую: в очах родились слезы вновь...
(«Погасло дневное светило»)

Здесь союз *но* имеет значение присоединительно-противительное.[1] Он выражает резкий эмоциональный переход, экспрессивный слом речи, как бы мысленно возвращающейся к обету свиданья.

Любопытно, что до сих пор синтаксическое движение целых строф определялось формами противопоставления. Каждая строфа (кроме первой) начиналась союзом «*но*»:

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала...
Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом...

Эти предшествовавшие *но* имели прямое противительное значение, отмечая ступени лирического движения. Последнее же внутри-строфическое *но* («*но* сладкий поцелуй свиданья») сначала кажется смысловым диссонансом, тем более что начатая им фраза тут же драматически обрывается. Здесь слышится горький упрек, как бы вырвавшееся рыданье при воспоминании о неисполненном, о невозвратно канувшем обещании. На этом воспоминании речь замирает. Возникает синтаксический перерыв, наступает эмоциональная пауза.

Тем неожиданнее, трагичнее после паузы звучит непреклонное напоминание о неуплаченном долге:

Но сладкий поцелуй свиданья...
Его я жду; он за тобой.

Ср. в иной редакции:

А с ним и поцелуй свиданья,
Но жду его: он за тобой.

Эти стихи, образующие вершину и вместе с тем внутреннюю форму стихотворения, изменяют весь его смысловой рисунок. Стихотворение уже не кажется скорбным воспоминанием или ревнивым напоминанием об обете. Оно — выражение живой, не уничтоженной смертью страсти (ср. формы настоящего времени). Все стихотворение превращается в лирический символ любви, которая не умирает со смертью возлюбленной, любви, которая принуждает любовника в тоске и страсти вызывать возлюбленную «тень» из «урны гробовой».

Экспрессивный синтаксис пушкинского стиля находится в сложном взаимодействии с приемами развития и сцепления словесных образов. Пушкин сначала использует эти выразительные средства в стихотворном языке, затем переносит их в стиль художественной прозы. В формах синтаксической экспрессии крылись разнообразные приемы изобразительности. Например, с помощью экспрессивно-синтаксических средств лирическое раздумье, замкнутое в круг отвлеченных символов, в круг общих сентенций, могло неожиданно перейти в глубоко личное, интимное выражение настроения, чувства. Так, в стихотворении «Три ключа» (1827) сначала выступают в отвлеченном символическом освещении образы «степи мирской — печальной и безбрежной» и трех ключей, таинственно пробившихся в ней. Затем два из них названы и изображены в их, так сказать, типических свойствах и действиях. Быстрота ключа юности воспроизводится синтаксически и эвфонически:

Кипит, бежит, сверкая и журча.

---

[1] Иной синтаксический и смысловой ход в редакции:

А с ним и поцелуй свиданья.

Неожиданность этого присоединительно-противительного сочетания также полна экспрессивной значительности. Однако при этом синтаксическом рисунке последний стих еще ярче и резче выступает в своей противопоставленности всему предшествующему изложению, в своей контрастной внезапности: «*Но* жду его: он за тобой».

Но описание последнего «ключа» разрывается посередине паузой и затем сцепляется посредством местоимения «он»:

Последний ключ, холодный ключ забвенья...
Он —

При этом разрыве речь переходит из плана обобщенного лирического иносказания в план глубоко личной исповеди, так как синтаксическая пауза, заполненная волнением, выражает интимное напряжение лирического перекидывания. «Холодный ключ забвенья...» С этой экспрессивной вершины теперь по-иному разумеется смысл всего ранее сказанного. За формами символически обобщенного повествования явственно проступают темы и образы личного, субъективно-авторского пути: от ключа юности через кастальский ключ (см. автобиографический образ «изгнанников», которых кастальский ключ поит волною вдохновенья) до «холодного ключа забвенья». В синтаксической экспрессии разомкнутого присоединения последнего стиха открывается возможность нового осмысления всего стихотворения:

Последний ключ, холодный ключ забвенья...
Он слаще всех жар сердца утолит.

Тут звучит затаенная жажда забвенья, жажда сладкого утоления страсти («жара сердца»).

Все стихотворение превращается в исповедь лирического героя, в метафорическое выражение его сердечных мук и вместе с тем в изображение всего жизненного пути поэта.

Присоединительные конструкции сочетаются с своеобразной логикой словесного движения и сцепления — более эмоциональной, чем рационалистической. Разрывы прямого логического течения речи, образуемые неожиданными «поворотами» присоединений, «кручением» стиха, вели к особым нюансам фраз, возникавшим от странного соседства. На эту сторону пушкинского языка обратили внимание еще современники Пушкина. Позднее Н. Н. Страхов, остановившись на значениях союзов в пушкинских «Подражаниях Корану», так определил сущность этих приемов пушкинского синтаксиса: «полный разрыв течения мыслей и вместе строгая связь душевных движений, явный беспорядок и чудесная гармония».[1] Это сочетание внутренней логики и «свободы в ходе», свойственное пушкинскому языку, поражало и современников, например, П. А. Плетнева.[2]

Ощущение перерыва, пропуска промежуточных звеньев повышает экспрессивную силу речи. Многозначительными становятся не только движущиеся фразы, предложения, но и не заполненное, а все же предполагаемое пространство между ними.

Для освещения семантических принципов, управляющих механизмом эллиптического присоединения, может служить такой пример из истории текста «Станционного смотрителя». Несчастный отец пробирается в петербургскую квартиру Дуни. «Кто там? — спросила она, не поднимая головы. Он всё молчал».

Далее Пушкин в автографе написал: «Не получая ответа, Дуня подняла голову — увидела отца и с криком упала в обморок». Но потом, стремясь к экспрессивному напряжению стиля и к лаконическому его сжатию, Пушкин выбрасывает фразу «увидела отца» и заменяет ее эмоциональной паузой: «Не получая ответа, Дуня подняла голову... и с криком упала на ковер».

Таким образом Пушкин выдвинул новые принципы синтаксической изобразительности.

---

[1] «Заметки о Пушкине и других поэтах», стр. 47, 52.
[2] «Переписка», т. I, стр. 166—167.

Присоединительные конструкции не связаны исключительно ни с формами сочинения ни с формами подчинения. Они меняют смысловой строй и функции тех и других. Союзная связь вообще не обязательна для этих синтаксических форм. Важна общая смысловая атмосфера неожиданного соседства или эллиптического примыкания. С присоединительными конструкциями было органически связано множество новых приемов словесного выражения, пришедших на смену старым формам русского литературного языка конца XVIII — начала XIX вв.

Новая система экспрессивного синтаксиса создавалась Пушкиным на глубоко народной основе. Она была доступна сознанию общества той эпохи, связана с культурой ума и чувства в разных слоях русского народа, основана на эмоциональной логике живой устной речи.

Приятно думать у лежанки.
Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запречь.

(«Зимнее утро», 1829)

И даже в тех случаях, когда новые принципы синтаксического выражения были решительным поэтическим нововведением, они находили отклик и опору во внутренней форме русского языка и в национально-русской культуре предшествующих эпох. Вот почему созданные Пушкиным формы экспрессивного синтаксиса не только обогатили русский литературный язык многообразием новых значений и оттенков мысли, содействовали общественному осознанию новых областей внутренней жизни, но и послужили отправным пунктом для дальнейшей разработки русского литературного языка, например, в творчестве Тютчева, Лермонтова, Некрасова и других поэтов XIX в.

В присоединительных или сдвинутых конструкциях были заложены богатые возможности не только открытого выражения чувств и мыслей, но и пластического отражения и реалистического изображения жизни. Путем неожиданного и быстрого сближения разнородных, но типических примет достигалось широкое, символически обобщенное изображение разных областей действительности или разных национальных характеров.

Примером может служить язык такой характеристики Екатерины:

Старушка милая жила
Приятно и немного блудно,
Вольтеру первый друг была,
Наказ писала, флоты жгла
И умерла, садясь на судно.

Тот же принцип сдвинутой синтаксической группировки немногих, но типических и исторически выразительных примет господствует и в языке пушкинской повествовательной прозы. Он основан на глубоком и исторически обобщенном понимании культурно-бытовых своеобразий изображаемой среды и национально-типических особенностей ее характеров. Таково, например, описание поведения гробовщика у гроба купчихи Трюхиной:

«Гробовщик, по обыкновению своему, *побожился*, что ничего лишнего не возьмет, *значительным взглядом обменялся с приказчиком* и поехал хлопотать».

Такова картина жизни армейского офицера, состоящая из простого перечня будничных предметов и событий:

«Жизнь армейского офицера известна. Утром учение, манеж, обед у полкового командира или в жидовском трактире; вечером пунш и карты. В *** не было ни одного открытого дома, ни одной невесты: мы собирались друг у друга, где, кроме своих мундиров, не видали ничего».

Таков же язык характеристики, собирательного портрета крупного помещика старой екатерининской формации в «Барышне-крестьянке»: «Он был женат на бедной дворянке, которая *умерла в родах, в то время как он находился в отъезжем поле*. Хозяйственные упражнения скоро его утешили. Он выстроил дом по собственному плану, завел у себя суконную фабрику, *утроил доходы и стал почитать себя умнейшим человеком* во всем околотке, в чем и не прекословили ему соседи, приезжавшие к нему гостить *с своими семействами и собаками*. В будни ходил он в плисовой куртке, по праздникам надевал сюртук из сукна домашней работы; *сам записывал расход и ничего не читал*, кроме Сенатских ведомостей».

Уже непосредственно очевидно, что этот метод сочетания семантических звеньев переходит от Пушкина к Гоголю и Лермонтову, а через них и в язык последующей русской литературы XIX в.

Например, у Гоголя в «Невском проспекте» изображение Шиллера: «Еще с двадцатилетнего возраста, с того счастливого времени, которое русский живет на фуфу, уже Шиллер размерил всю свою жизнь и никакого, ни в каком случае не делал исключения. Он положил *вставать в семь часов, обедать в два, быть точным во всем и быть пьяным каждое воскресенье*».

Тот же принцип, но с характерными для Гоголя семантическими фиоритурами применяется и к характеристике офицеров пироговского типа: «Они считаются учеными и воспитанными людьми. Они любят потолковать об литературе; *хвалят Булгарина, Пушкина и Греча* и говорят с презрением и остроумными вольностями об А. А. Орлове. Они не пропускают ни одной публичной лекции, будь она о бухгалтерии или даже о лесоводстве... В театре они бессменно. Это самые выгодные люди для театральной дирекции. Они особенно *любят в пьесе хорошие стихи, также очень любят громко вызывать актеров;* многие их них, *преподавая в казенных заведениях* или *приготовляя* к казенным *заведениям, заводятся*, наконец, кабриолетом и парою лошадей».

В той же манере неожиданных, но типических присоединений набросаны в «Княгине Лиговской» Лермонтова портреты участников бала:

«Один английский лорд, *путешествующий из экономии и поэтому не почитающий за нужное ни говорить ни смотреть*, зато его супруга, благородная леди, *принадлежащая к классу* bluestockings *и некогда грозная гонительница Байрона, говорила за четверых и смотрела в четыре глаза*, если считать стекла двойного лорнета, в которых было не менее выразительности, чем в ее собственных глазах; тут было пять или шесть наших доморощенных дипломатов, путешествовавших на свой счет не далее Ревеля и утверждавших резко, что Россия государство совершенно европейское, и что они знают ее вдоль и поперек, потому что бывали несколько раз в Царском селе и даже в Парголове».

Таким образом, прием портретного изображения, основанный на неожиданном, лишенном внешней последовательности, но остро ироническом перечислении свойств и действий персонажа,— от Пушкина переходил к Гоголю и далее к Лермонтову. У Лермонтова этот прием иногда приобретает лаконическую точность фактически исчерпанного указания признаков.

Вот — стиль «портрета» Горшенкова (в «Княгине Лиговской»), основанный на том же методе присоединительного перечисления: «Он был почти со всеми знаком, служил где-то, ездил по поручениям, возвращаясь получал чины, бывал всегда в среднем обществе и говорил про связи свои с знатью, волочился за богатыми невестами, подавал множество проектов, продавал разные акции, предлагал всем подписки на разные книги, знаком был со всеми литераторами и журналистами, приписывал себе

многие безымянные статьи в журналах, издал брошюру, которую никто не читал, был, по его словам, завален кучею дел и целое утро проводил на Невском проспекте. Чтоб докончить портрет, скажу, что фамилия его была малороссийская, хотя вместо Горшенко — он назвал себя Горшенков».

Ср. стиль пушкинского портрета Лариной:

Она езжала по работам,
Солила на зиму грибы,
Вела расходы, брила лбы,
Ходила в баню по субботам,
Служанок била осердясь —
Все это мужа не спросясь.

(XXXIII)

Бывало, писывала кровью
Она в альбомы нежных дев,
Звала Полиною Прасковью,
И говорила нараспев;
Корсет носила очень узкий,
И русский Н как N французский
Произносить умела в нос;
Но скоро всё перевелось:
Корсет, альбом, княжну Полину,
Стишков чувствительных тетрадь
Она забыла — стала звать
Акулькой прежнюю Селину,
И обновила наконец
На вате шлафор и чепец.

(«Евгений Онегин», 2, XXXII—XXXIII)[1]

Язык этого рода характеристик и портретных изображений распространяется в русской литературе по двум направлениям. С одной стороны, он входит в фонд стилистических приемов натуральной школы и отсюда — с индивидуальными вариантами — отражается в творчестве таких писателей, как Григорович, Панаев, Некрасов, Тургенев, Достоевский и др. Здесь он иногда осложняется целым рядом языковых ухищрений, по большей части восходящих к художественной системе Гоголя.

Ср., например, у Панаева в романе «Львы в провинции» язык изображения гувернантки Надежды Кондратьевны: «Она имела *голос резкий, но сердце мягкое и чувствительное и была величайшая охотница до всяких брошек*, цепочек, браслетов, лорнетов и проч., которыми постоянно украшала себя, и до всяких стишков, романов, мемуаров и проч., которые поглощала без разбора, с необыкновенною жадностью и быстротою. Она *читала* всё, что ни попадалось ей под руку, *закатывала глаза под лоб, пела русские и французские романсы слабым*, но приятным голосом».[2]

В другом направлении пушкинские приемы компановки фраз и выра-

---

[1] Ср. также в «Евгении Онегине» (6, XXXIX):

А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.
Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,
В деревне, счастлив и рогат,
Носил бы стеганый халат;
Узнал бы жизнь на самом деле,
Подагру б в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,
И, наконец, в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и лекарей.

[2] Ив. Ив. Панаев. Собр. соч. Е. 1912, т. III, стр. 6.

жений в языке портретов и характеристик развиваются Л. Толстым и Герценом, прошедшими через школу Лермонтова.

Вот, например, язык портрета старшего брата отца в «Былом и думах».

«Это было одно из тех оригинально уродливых существ, которые только возможны в оригинально уродливой русской жизни. Он был человек даровитый от природы *и всю жизнь делал нелепости*, доходившие часто до преступлений. Он получил порядочное образование на французский манер, был очень начитан *и проводил время в разврате* и праздной пустоте до самой смерти. Он начал свою службу тоже с Измайловского полка, состоял при Потемкине чем-то вроде адъютанта, потом служил при какой-то миссии *и, возвратившись* в Петербург, *был сделан обер-прокурором в Синоде*. Ни дипломатический круг, ни монашеский не могли укротить необузданный характер его. За ссоры с архиереями он был отставлен; за пощечину, которую хотел дать или дал на официальном обеде у генерал-губернатора какому-то господину, ему был воспрещен въезд в Петербург. Он уехал в свое тамбовское имение; там мужики чуть не убили его за волокитство и свирепости; он был обязан своему кучеру и лошадям спасением жизни».[1]

Здесь применен тот же метод контрастно-присоединительной синтаксической и семантической группировки материала, что и у Пушкина, например в «Пиковой даме» при изображении внешних и внутренних коллизий в судьбе и характере Лизаветы Ивановны: «Лизавета Ивановна была домашней мученицею. Она разливала чай, *и получала выговор* за лишний расход сахара; она вслух читала романы, и *виновата была во всех ошибках* автора; она сопровождала графиню в ее прогулках, *и отвечала за погоду* и за мостовую. Ей было назначено жалованье, которое никогда не доплачивали; а между тем требовали от нее, чтоб она одета была, как и все, то есть как очень немногие. В свете играла она самую жалкую роль. Все ее знали, и никто не замечал» и т. п.

Таким образом, принцип присоединительного сцепления фраз и предложений опирается на новую систему семантических связей и отношений слов, разработанную Пушкиным.

В русском литературном языке допушкинской эпохи, по крайней мере в его высоких и средних жанрах, были строго регламентированы общие принципы связи идей и слов. Этим ведала риторика и пиитика. Приемы фразеологического распространения образа, логический порядок развития темы или последовательности мыслей — все это производилось по указке риторик. Литературный стиль следовал предустановленным схемам расположения представлений и слов, опиравшимся на эстетическое восприятие природы.[2] «Токмо при таком расположении наше воображение может легко следовать за представлениями: ибо ему будет ненужно ни перескакивать вперед, ни обращаться назад через многие слова, чтобы соединить и представить всю картину в надлежащем виде».[3]

М. Н. Муравьев посвятил специальную статью «совокуплению идей». Тут он писал: «Кроме сего тесного совокупления двух идей, которым производим рассуждения наши, есть еще некоторый порядок последования. Одна идея возбуждает другую соседственную».[4]

Итак, нормы связи слов и идей, приемы их фразеологического разви-

---

[1] А. И. Герцен. Былое и думы. М. 1937, т. I, стр. 65.

[2] Ср. у Батте в предисловии к переводу Горация: «Предметы производят в нас представления, а представления слова; посему расположение предметов в природе должно быть образцом расположению представлений, а следовательно и слов».

[3] «Труды Казанского общ. любит. отечеств. словесн.» Казань 1815, кн. I, Вас. Перевощиков. Опыт о средствах пленять воображение, стр. 47.

[4] М. Н. Муравьев. Полн. собр. соч., 1820, ч. III, стр. 109—110.

тия были в литературном языке XVIII в. предопределены слогом — высоким или средним, а также — в более узких пределах — жанром. Отсюда — застывшие или быстро застывающие формальные каноны, замыкающие грамматику, лексику и образную систему жанра в измеренные рамки соотношений и колебаний.

Однако уже на рубеже XVIII и XIX вв. обозначились искания новых принципов семантической связи слов. Так, М. М. Сперанский в своем учебнике красноречия писал: «Величайшее искусство писателя состоит в том, чтоб знать, сколько нужно опустить понятий, сколько их замыкается в одном, и сколько читатель может в нем подразумевать... Дополняя понятия, опущенные писателем, мы, кажется, разделяем с ним его дарования, и часть его ума, кажется, переливается к нам... Надежнейший способ нравиться есть — не столько мыслить и говорить самому, сколько заставить мыслить и говорить других. Писатель должен бросить, если можно так сказать, семена мыслей, а раскрыть их и привести в зрелость должно оставить читателю. Хотеть сказать всё есть верный способ не сказать ничего».[1]

В языке Пушкина и словарь и грамматические формы раскрепощаются. Их связь с жанром становится свободной.

Субъективно-романтическое отношение к предметам решительно ломало классицистические принципы их литературного расположения. Возникает «видимый беспорядок изображения». Традиционные семантические связи слов и образов разрываются. Экспрессивная согласованность противоречий становится стержнем художественной композиции. Пушкинская поэзия, как говорил один из критиков «Бахчисарайского фонтана», «соединяет, по могущественному закону изящества, части, в обыкновенном мире враждующие».[2]

С середины 20-х годов в пушкинской семантике укрепляется принцип неожиданного, но экспрессивно оправданного сочетания разнородных понятий и образов. Он отражается даже на строе именных предложений, содержащих характеристическое определение подлежащего:

Что дружба? — Легкий пыл похмелья,
Обиды вольный разговор,
Обмен тщеславия, безделья,
Иль покровительства позор.

(«Дружба», 1825)

...Что такое слава?
Могильный гул, хвалебный глас,
Из рода в роды звук бегущий
Или под сенью дымной кущи
Цыгана дикого рассказ?

(«Цыганы»)

Что слава? Шопот ли чтеца?
Гоненье ль низкого невежды?
Иль восхищение глупца?

(«Разговор книгопродавца с поэтом», 1824)

Новый метод семантического объединения слов был связан с своеобразным приемом изобразительной эллиптичности. Приобретали огромную выразительную силу не названные, пропущенные, но подразумеваемые звенья речи. То, что выражено в слове, фразе, становилось символом скрытых явлений, которые косвенно вытекали из прямого смысла изло-

---

[1] Михаил Сперанский. Правила высшего красноречия. СПб. 1844, стр. 112.
[2] «Сын Отечества», 1824, ч. 92, № 13.

жения. Предметы, действия, события изображались посредством указания на сопутствующие явления или сразу — на следствия, результаты. По замечанию современника, Пушкин только «приводит в деятельность воображение читателя и предоставляет ему право по данным чертам окончить картину» («Сын Отечества», 1824, ч. 92, № 13). В потоке значений, образующих поверхность речи, замечаются отражения и следы глубокого подводного смыслового течения. Открывается новая перспектива понимания. Дает себя чувствовать иная, эмоциональная, внутренняя логика вещей и событий. «Зачем всё высказывать и на всё напирать, когда имеем дело с людьми понятия деятельного и острого?» — спрашивал Вяземский, выступавший в защиту романтического стиля Пушкина.[1]

Сам Пушкин иронически писал, оправдывая принцип семантических перерывов: «Не надобно всё высказывать — это есть тайна занимательности» («Переписка» I, стр. 68). На этом принципе был основан прием быстрой смены разных семантических планов речи в композиции произведения.

В языке Пушкина, в языке «Евгения Онегина», «Домика в Коломне», «Медного всадника», в языке «Истории села Горюхина» и «Капитанской дочки» слова разных стилей, разных сфер употребления — поэтические и прозаические, книжные и разговорные — смешиваются, кружатся, как в калейдоскопе, и укладываются в новые формы семантических связей. В этом направлении от языка «Медного всадника», объединяющего разнообразные стили, прямые дороги идут к поэме Гоголя «Мертвые души» и к «Войне и миру» Л. Толстого.[2]

7

Смешение стилей и жанров в поэтике романтизма мотивировалось новым образом литературной личности и новым экспрессивным отношением к слову. Культура индивидуализма начинается культом личности. В связи с проблемой лирического выражения личности обостряется интерес к экспрессивным значениям слова. В романтическом стиле слово должно было непосредственно отражать индивидуальное содержание мысли и чувства. Пушкин нашел в романтизме средства для борьбы с классицистической теорией поэтического предмета, опиравшейся на строгую схему жанров и на предустановленную их иерархию. Отсюда — новое решение вопроса об отношении между словом и предметом, вошедшее позднее в систему пушкинского реалистического стиля и произведшее переворот в русском литературном языке XIX в.

В романтическом стиле предмет рисуется в изменчивых субъективных его восприятиях и ограженіях. В романтическом языке Пушкина впервые в истории русского самосознания была тонко разработана область экспрессивно-символических форм слова, т. е. таких форм, в которых выражается внутренний мир личности с ее оценками, эмоциями, колебаниями — во всем разнообразии чувств, во всех противоречиях отношения человека к жизни и людям. Подбор предметов и приемы их изображения в пушкинском языке байронического периода (особенно начиная с «Кавказского пленника») подчинены экспрессивной задаче — субъективного выражения внутренней жизни. На выборе слов, на их группировке, на

---

[1] П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. I, стр. 313 и сл.

[2] А. Вельтман в «Страннике» (1831) заявлял об исторической необходимости и целесообразности этого процесса смещения и смешения лексических пластов: «В руках писателя все слова, все идеи, все умствования подобны разноцветным камушкам калейдоскопа. То же самое всякий переверпет по своему, выйдет другая фигурка, и — он счастлив, ему кажется, что он ее выдумал» (XXVI).

синтаксических конструкциях лежит отпечаток этой глубоко личной субъективной экспрессии.

Предметы, а следовательно и слова, их обозначающие, получают разные значения и символические применения — в зависимости от настроения и состояния личности, в зависимости от художественного умысла автора.

Иллюстрацией может служить язык пушкинской «Эпитафии младенцу кн. Н. С. Волконскому» (1828). Здесь экспрессивный подбор выражений и приемы их связи направлены к тому, чтобы внушить настроение светлой примиренности политическим изгнанникам, лишившимся единственного ребенка.

«В сиянии...» — этот славянизм возбуждает мысль о святости. Он входил в круг символического изображения ангелов.

Например, в «Гавриилиаде»:

Во глубине небес необозримой,
В сиянии и славе нестерпимой,
Тьмы ангелов волнуются, кипят...

Посредством союза *и* к этому образу присоединяется выражение, обозначающее душевное состояние младенца: «и в радостном покое».

Так, в сложный, но экспрессивно однородный образ объединяются слова, рисующие внешний ореол и внутренний психологический тон образа младенца. Экспрессия радости, блаженства распространяется и на описание торжественной обстановки действия: «У трона вечного творца».

На этом фоне выступает образ ребенка. Формы портрета ребенка метафорически сочетаются с изображением судьбы родителей. Возникает острая экспрессивная двупланность лирического изложения. Она достигается символическим переосмыслением слова «изгнание». С «небесной» точки зрения слово *изгнание* теряет свою трагическую окраску, так как вся земля — в аспекте религиозного, «ангельского» сознания — традиционно представлялась областью изгнания. В связи с этим становится особенно выразительным изображение улыбки на лице младенца: «С улыбкой он глядит в изгнание земное».[1]

Ср. у В. А. Жуковского в стихотворении «Подробный отчет о луне» (1820).

И смутною во глубине
Тогда краса небес являлась,
Толь мирная на вышине...
Понятное знаменованье
Души в ее земном изгнанье.

Эта своеобразная религиозная символика предопределяет выбор слов для изображения отношений младенца к родителям (... *благословляет... и молит...*). В этих словах выражается не только высокая оценка подвига матери («благословляет») и сочувствие, скорбь о несчастной участи отца («молит»), но и контрастирующее с обывательским осмысление и освещение судьбы родителей — в аспекте сознания сына. «Улыбка», сопряженная с благословением и мольбой, совлекает трагический покров с событий и окружает жизнь осиротевших изгнанников надеждой и утешением. М. Н. Волконская оценила стиль этой эпитафии: «Она прекрасна, сжата, но полна мыслей, за которыми слышится так много», — писала она.[2]

[1] Ср. в «Бахчисарайском фонтане»:

Что делать ей в пустыне мира?
Уж ей пора, Марию ждут,
И в небеса на лоно мира
Родной улыбкою зовут.

[2] О. Попова. История жизни М. Н. Волконской. «Звенья». № 3—4, стр. 67.

Но, на ряду с таким стилем, представляющим тонкие вариации однородной экспрессии (ср. стихотворение «Козлову»), иногда даже слагающимся из своеобразных «экспрессивных синонимов», разрабатываются в стихотворном языке Пушкина сложные драматические формы экспрессивных контрастов и несоответствий (ср. язык таких стихотворений, как «Поедем, я готов»; «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем»; «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу» и т. п.).

По словам И. В. Киреевского, в романтическом стиле «надобно прислушиваться к внутренней музыке чувствований, рождающейся из впечатлений от описываемых предметов» («Московский Вестник», 1828, ч. 8, № 6, стр. 183). Слово становится глубоким выражением «движения минутного, вольного чувства». В значении слова отражается противоречивое многообразие индивидуального переживания и понимания действительности. Предметное значение слова становится экспрессивным средством косвенного выражения переживаний и эмоций личности (см. стихотворение «К морю»).

В связи с этими открытиями Пушкина в области экспрессивных форм и значений слова находятся новые принципы изображения душевной жизни, воспринятые и углубленные потом Лермонтовым, Толстым и Достоевским.

Например, язык лермонтовского Максима Максимыча, в силу своей конкретной изобразительности,[1] нередко тончайшим, но простодушным описанием внешних явлений открывает глубины индивидуальной человеческой психики. Вдруг, одна экспрессивная деталь, тщательно, до мелочей выписанная Максимом Максимычем, отражает всю сложность того или иного характера. Этот новый прием изображения внутреннего мира личности внушен Максиму Максимычу его автором — Лермонтовым, который, в свою очередь, воспринял этот семантический принцип у Пушкина. Вот в повести «Бэла» изображение отчаяния Казбича, у которого украли коня:

«С минуту он остался неподвижен, пока не убедился, что дал промах; потом *завизжал*, ударил ружье о камень, разбил его вдребезги, *повалился на землю и зарыдал как ребенок*... Вот кругом него собрался народ из крепости — он никого не замечал; постояли, потолковали, и пошли назад; я велел возле его *положить* деньги за баранов — он их не тронул, лежал себе ничком, как мертвый. Поверите ли, он так пролежал до поздней ночи и целую ночь?.. Только на другое утро пришел в крепость и стал просить, чтоб ему назвали похитителей».[1]

С этой картиной можно сравнить стиль изображения горя и отчаянья слепого в «Тамани» (т. е. в языке записок Печорина): «Ну, вот тебе еще, — и упавшая монета зазвенела, ударясь о камень. *Слепой ее не поднял*. Янко сел в лодку... Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн; слепой все сидел на берегу, и *вот мне послышалось* что-то *похожее на рыданье: слепой мальчик точно плакал*, и *долго, долго*»...

Этот метод словесного изображения переживания восходит к пушкинской системе. Впервые он изобретен был Пушкиным для описания горя отверженного отца в «Станционном смотрителе»:«Долго стоял он неподвижно, наконец увидел за обшлагом своего рукава сверток бумаг; он вынул и развернул несколько пяти и десятирублевых смятых ассигнаций Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования!

[1] Ср. у Пушкина в «Тазите»:

Сказал и на земь лег — и очи
Закрыл. И так лежал до ночи.
Когда же приподнялся он,
Был темен синий небосклон.

Он сжал бумажки в комок, бросил их на земь, притоптал каблуком, и пошел... Отошед несколько шагов, он остановился, подумал... и воротился... Но ассигнаций уже не было».

В пушкинском языке — лирическом и повествовательном — слово драматизуется (особенно заметно с начала 20-х годов). Драматизация речи увеличивает субъективную изменчивость, подвижность слова. Содержание драматизованного слова проецируется у Пушкина в сферу понимания и сознания разных лиц. В слове могут скрещиваться разные субъективные точки зрения. Драматическое напряжение индивидуальных различий экспрессии отражало углубленные поиски всестороннего реалистического воспроизведения внутренней жизни разных индивидуальностей.

В языке Пушкина с 20-х годов даже лирический монолог драматизуясь становится сферой столкновения и пересечения двух или нескольких субъективных планов выражения. Открывается возможность неожиданных и быстрых смещений смысловой перспективы. Например, в стихотворении «Люблю ваш сумрак неизвестный» (1822) не раз сменяются адресаты речи:

О вы, поэзии прелестной
Благословенные мечты...
Вы нас уверили, поэты...

Язык стихотворения — к середине его — становится «метафизическим», отвлеченным. Создается иллюзия, что в стихотворении звучит идеологический манифест поэта, отрицающего жизнь сознания за гробом. Но эмоциональная пауза перед заключительным стихом уже намечает резкий перелом экспрессии. И последний стих. «Тоску любви забуду я» неожиданно меняет значение всех предыдущих признаний: он превращает все стихотворение в символическое выражение смертельной тоски любви.

Так, колебания экспрессивных оттенков речи создают быстрое передвижение и переосмысление образов.

В словесной экспрессии отражаются различия индивидуальных и социально-типических характеров. В стиле Пушкина впервые образы действующих лиц стали психологически вырисовываться характеристическими средствами индивидуализированной речи. В речи персонажа выступали своеобразные экспрессивные краски, отличавшие ее от языка автора. По отзвукам на «Полтаву» Пушкина известно, как еще необычен был этот реалистический метод для литературного сознания той эпохи. С горестной иронией Пушкин писал в «Заметке о Полтаве»: «Старый гетман, предвидя неудачу, наедине с наперсником, бранит в моей поэме молодого Карла и называет его *мальчишкой и сумасбродом*: критики важно укоряли меня в неосновательном мнении о шведском короле. У меня сказано где-то, что Мазепа ни к кому не был привязан. Критики ссылались на *собственные слова гетмана*, уверяющего Марию, что он любит ее *больше славы, больше власти*. Как отвечать на таковые критики?»[1]

В современной Пушкину литературе образ автора мог не только наложить печать своей экспрессивной оценки на любой персонаж повести и романа, но и превратить его в непосредственный рупор авторских мнений и суждений.

В пушкинском же языке экспрессивные значения и оттенки слова служат средством характеристики быта и мировоззрения социальной среды. Использование этих словесных красок в литературном языке при изображении того или иного бытового уклада открывало возможности широкого реалистического отражения русской действительности и ее типических национальных характеров. Жизнь различных кругов общества

[1] «Денница», альманах на 1831 г. Ср. «Переписка», II, 95 (письмо Плетневу).

рисовалась в свете особенностей их социально-языкового самоопределения, отобранных и художественно обобщенных великим национальным поэтом.

Повествователь у Пушкина имманентен изображаемому миру, рисует этот мир в свете социально-языкового самоопределения и в то же время раскрывает его культурно-историческую сущность, его национально-типические свойства и его общечеловеческое значение с высоты гениального художника (ср. язык «Повестей Белкина», «Истории села Горюхина», «Капитанской дочки»). Возникает иллюзия исторической объективности литературного изображения, воспроизводящего все многообразие присущих действительности идей, оценок, характеристик и переживаний.

Вот — иллюстрация, показывающая тесную зависимость языка последующих писателей в этом отношении от пушкинского языка.

Язык «Героя нашего времени» Лермонтова представляет собою дальнейшее углубление и самобытное преобразование основных тенденций языка пушкинской прозы. В повести «Бэла» внимательного читателя не может не поразить одна необычная формула описания внешних проявлений горестного чувства, чувства отчаяния: «ударил себя в лоб кулаком». В применении к Печорину она кажется особенно странной:

«Он взял ее руку и стал ее уговаривать, чтоб она его поцеловала; она слабо защищалась и только повторяла: «поджалуста, поджалуста, не нада, не нада». Он стал настаивать; она задрожала, заплакала.— «Я твоя пленница, — говорила она, — твоя раба: конечно, ты можешь меня принудить», — и опять слезы.

Григорий Александрович *ударил себя в лоб кулаком* и выскочил в другую комнату. Я зашел к нему; он сложа руки прохаживался угрюмый взад и вперед» («Бэла»).

Любопытно, что в языке записок самого Печорина, точно и подробно изображающего внешние проявления чувства, не встречается указаний на такой способ выражения досады, горя, душевного расстройства или отчаяния. Приходится искать объяснения этой формулы в индивидуальном стиле рассказчика — Максима Максимыча. Штабс-капитан Максим Максимыч — из породы кавказцев. «Кавказец, по словам Лермонтова, есть существо полурусское, полуазиатское; наклонность к обычаям восточным берет над ним перевес... Он понял вполне нравы и обычаи горцев» («Кавказец»).

Итак, можно предполагать, что Печорин (в изображении Максима Максимыча, который очень неравнодушен к своему бывшему приятелю) ведет себя как горец, герой воображения кавказца. И действительно, Максим Максимыч не прочь сопоставлять Печорина с горцами, например: «Григорий Александрович *взвизгнул не хуже любого чеченца* — и туда; я за ним».

Ср. о Казбиче: «С минуту он остался неподвижен, пока не убедился, что дал промах; потом *завизжал*».

Следовательно, есть основание думать, что, ударяя себя в знак досады, отчаяния, горя кулаком в лоб, Печорин действует согласно кавказским представлениям Максима Максимыча. В самом деле, Пушкин в «Путешествии в Арзрум» отмечает эту бытовую деталь. «Я... попал на похороны. Около сакли толпился народ. На дворе стояла арба, запряженная двумя волами. Родственники и друзья умершего съезжались со всех сторон и *с горьким плачем шли в саклю, ударяя себя кулаком в лоб*».

Тут важен не самый факт использования бытовой детали, на которую раньше обратил внимание Пушкин, а принцип построения речи Максима Максимыча. В языке персонажа с реалистический точностью и изобразительностью отражается его мышление, свойственный ему способ воззрения на жизнь, его характер. Это один из новых принципов реалистического понимания отношений между словом и действительностью, принци-

пов, художественно разработанных и внесенных Пушкиным в язык русской литературы XIX в. А самый принцип этот покоится на своеобразном использовании экспрессивных форм и значений слова.

От того же языка пушкинского «Путешествия в Арзрум» тянется и по другому направлению скрытая, но доступная исследованию линия к языку, по крайней мере, двух повестей из лермонтовского «Героя нашего времени» — к языку «Бэлы» и «Максима Максимыча». Лермонтов с тонкой иронией демонстрирует пушкинский метод отражения действительности в слове, уличая самого Пушкина в недостаточной точности изображения. Как уже сказано, пушкинское слово отражает действительность через призму сознания повествователя, мышление и мироощущение которого составляют органический элемент самой изображаемой действительности. Реалистический синтез субъективных и объективных элементов в семантике слова — и есть то новое, что вносит Пушкин в семантическую систему русского литературного языка. Но ведь грани между объективным и субъективным в структуре слова зависят от точки зрения говорящего, от его мышления, от его понимания жизни. Естественно, что освещение одних и тех же предметов и действий будет различным у людей с разным жизненным опытом. Туристскую поверхностность кавказских впечатлений и описаний Пушкина разоблачает лермонтовский Максим Максимыч с его знанием кавказского быта. Достаточно сопоставить два отрывка: один — из «Бэлы» Лермонтова, другой — из пушкинского «Путешествия в Арзрум».

Пушкин так описывает подъем на Крестовую гору: «Мы тут (у самой подошвы Крестовой горы) остановились ночевать и стали думать, каким бы образом совершить сей ужасный подвиг: сесть ли, бросив экипажи, на казачьих лошадей, или послать за осетинскими волами... На другой день около 12-ти часов услышали мы шум, крики, и увидели зрелище необыкновенное: *18 пар тощих, малорослых волов, понуждаемых толпою полунагих осетинцев, насилу тащили легкую венскую коляску* приятеля моего О.*** Это зрелище тотчас рассеяло все мои сомнения. Я решился отправить мою тяжелую петербургскую коляску обратно в Владикавказ и ехать верхом до Тифлиса. Граф Пушкин не хотел следовать моему примеру. *Он предпочел впрячь целое стадо волов* в свою бричку, нагруженную запасами всякого рода, и с торжеством переехать через снеговой хребет».

На фоне этой картины Лермонтов дает другое изображение подъема на Койшаурскую гору. В лермонтовском описании с беспощадным реализмом разоблачен иронический гиперболизм пушкинского стиля, прикрывающий — мы бы теперь сказали — незнание функциональной семантики быта. Предметы, действия и обстоятельства поставлены Максимом Максимычем на их настоящие места и освещены с точки зрения подлинной кавказской натуры:

«Подъехав к подошве Койшаурской горы, мы остановились возле духана... Я должен был нанять быков, чтоб втащить мою тележку на эту проклятую гору, потому что была уже осень и гололедица, а эта гора имеет около двух верст длины.

«Нечего делать, я *нанял шесть быков и несколько осетин.* Один из них взвалил себе на плечи мой чемодан, другие стали *помогать быкам почти одним криком.*

«За моей тележкою *четверка быков тащила другую, как ни в чем не бывало, несмотря на то, что она была доверху накладена.* Это обстоятельство меня удивило. За нею шел ее хозяин...

«Я подошел к нему и поклонился; он молча ответил мне на поклон и пустил огромный клуб дыма...

«— Скажите, пожалуйста, отчего это вашу тяжелую тележку четыре

быка тащат шутя, а мою пустую шесть скотов едва подвигают с помощью этих осетин?

«Он лукаво улыбнулся и значительно взглянул на меня.

«— Вы верно недавно на Кавказе?

«— С год,— отвечал я.

«Он улыбнулся вторично.

«— А что ж?

«— Да так-с! Ужасные бестии эти азиаты! Вы думаете, они помогают, что кричат? А чорт их разберет, что они кричат? Быки-то их понимают: *запрягите хоть двадцать*, так коли они крикнут по-своему, быки всё ни с места... Ужасные плуты! А что с них возьмешь?.. Любят деньги драть с проезжающих...»

После этого сопоставления нет нужды прибегать еще к анализу стиля описания самого восхождения на Крестовую гору у Лермонтова. Тут противопоставленность пушкинскому изображению еще ощутительнее.

Таким образом, Пушкин открывает последующим писателям новые принципы использования экспрессивных возможностей слова,— в связи с социально-характерологическими различиями речи, и — соответственно этому — новые методы отражения действительности в слове.

Пушкин углубляет семантическую систему русского литературного языка посредством индивидуального, творческого воспроизведения или пародирования самых разнообразных стилей русской и мировой литературы. При помощи этих стилей и под их прикрытием нередко открывалась возможность глубоко проникать в современную действительность и эзоповски отражать разные ее стороны и события, разные социальные характеры. Принцип стилистического переодевания находил широкое применение и в публицистическом языке Пушкина. Тут отыскиваются истоки того эзоповского языка, который под влиянием Салтыкова-Щедрина укрепился в русской революционно-демократической публицистике второй половины XIX в.

Особенно выразительным и жизнепособным оказался пушкинский стиль, связанный с образом Феофилакта Косичкина. Он имел влияние на Гоголя, направив язык Рудого Панька по новому руслу в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Нельзя не видеть прямой связи языка этой повести со статьей Феофилакта Косичкина «Торжество дружбы», где дано сравнительно-ироническое описание свойств и подвигов двух великих мужей — Александра Анфимовича и Фаддея Венедиктовича.

Но язык Феофилакта Косичкина не остался без влияния и на язык Белинского. В языке Феофилакта Косичкина резко выступает пушкинский полемический прием невозмутимо-серьезного и точного, но абсурдно-логического изложения основных мыслей противника. Острота этого приема углубляется буквальным и старательным выполнением школьных правил формальной логики (разных видов силлогизма и т. п.). Например, в статье Ф. Косичкина «Торжество дружбы»

«Николай Иванович доказал неоспоримо:

«1) Что М. И. Голенищев-Кутузов возведен в княжеское достоинство в июне 1812 г. (стр. 65).

«2) Что не сражение, а план сражения составляет тайну главнокомандующего (стр. 65).

«3) Что священник выходит навстречу подступающему неприятелю с крестом и святою водою (стр. 65).

«4) Что секретарь выходит из дому в статском мундире и треугольной шляпе, со шпагою, в белом изношенном исподнем платье (стр. 65).

«5) Что пословица: vox populi – vox Dei есть пословица латинская, и что она есть истинная причина французской революции (стр. 65).

«6) Что Иван Выжигин не есть произведение образцовое, но, относительно, явление приятное (стр. 62).

«7) Что Фаддей Бенедиктович живет в своей деревне близ Дерпта и просил его (Николая Ивановича) не посылать к нему вздоров (стр. 68).

«И что следственно: Ф. В. Булгарин своими талантами и трудами приносит честь своим согражданам: что и доказать надлежало!».

Эти пушкинские приемы языкового построения воспринимаются Белинским. Белинский широко пользуется приемом иронического показа логических несообразностей в речи противника, допускаемых им субъективных подтасовок смысла — при строгом, но мнимом соблюдении формально-логических схем. Однако в стиле Белинского несколько ослаблена острота и едкость пушкинского приема пародирования или переложения, основанного на сознательном искажении логической перспективы чужой речи. От Пушкина этот полемический стиль переходит к Салтыкову-Щедрину.

Ср., например, с языком Феофилакта Косичкина язык статьи Белинского «История о храбром рыцаре Франциле Венциане и прекрасной королевне Ренцывене».

«В одном из последних №№ «Северной Пчелы» Ф. В. Булгарин учинил отчаянную вылазку против московских журналов, как бывших, так и сущих... Мы избавляем читателей от выписки его подлинных слов, а представим только resumé его доказательств, которые очень удобно привести в форму двух следующих силлогизмов.

«Силлогизм I.

Предложение. Мои сочинения хороши.
Посылка I. Что хорошо, то читается, расходится и раскупается.
Посылка II. Мои сочинения читаются, расходятся и раскупаются; erg.
Conclusio. Мои сочинения хороши.

Силлогизм II.

Предложение. Московские журналы никуда не годятся.

Посылка I. Журналы, почему бы то ни было не отдающие справедливой похвалы хорошим сочинениям, не могут быть хороши.

Посылка II. Московские журналы немилосердно издевались (дерзкие) над моими творениями, которые вследствие первого силлогизма превосходны: ergo: Conclusio. Московские журналы — дрянь.

«Что Ф. В. Булгарин большой логик, об этом нету спора; но судить логически и судить истинно две вещи разные, посему ни мало не думая состязаться с почтенным автором Выжигиных на поприще мышления, я всё-таки попытаюсь опровергнуть его силлогизмы силлогизмом моей собственной фабрики... Людям мыслящим не должно скрывать новых светлых и высоких истин, ибо это замедлило бы ход человечества на пути к совершенству. Итак приступаю.

Предложение. Сочинения А. А. Орлова бесподобны.

Посылка I. Всё, что читается и раскупается, превосходно.

Посылка II. Сочинения А. А. Орлова читаются и раскупаются; ergo: Conclusio. Сочинения А. А. Орлова бесподобны.

«Не правда ли, что это аксиома? Почему же Ф. В. Булгарин медлит признать достоинство литературных изделий своего знаменитого и достойного соперника? Неужели из зависти? Сохрани бог! Мы знаем, что Сальери завидовал Моцарту; но здесь талант завидовал гению, а Ф. В. Булгарин гений, и А. А. Орлов гений, так зависти быть не должно; тем более, что гений и зависть — несовместные свойства... Какая разница между талантом и гением? Первый робок, второй смел, но эта

смелость происходит от благородного сознания в своих силах. Пушкина читала и читает с восхищением вся Россия; однако он не только ни разу не объявлял о себе, что он хороший поэт, но даже еще сознался печатно, что многие из нападков его антагонистов были справедливы: явно, что Пушкин талант, а не гений. Ф. В. Булгарин неоднократно говорил о себе, что он знаменитый романист: явно, что Ф. В. Булгарин не талант, а гений».[1]

8

В пушкинском языке слово относится к предмету не непосредственно, а преломляясь через призму разных субъективных осмыслений. В зависимости от образа автора или образа литературного героя, от их изменчивых точек зрения, одни и те же выражения, одни и те же словесные группы могут иметь разные значения. Разные субъекты по-разному воспринимают и понимают раскрывающийся в однородных образах мир предметов и событий.

Пушкин открыл и развил в семантической системе русского литературного языка особую область форм и значений, которую западноевропейские лингвисты называют «пережитой или непрямой речью» (Die erlebte Rede, Indirekte Rede). Эта область захватывает как лексическую, так и грамматическую сторону языка. В пушкинском повествовании происходит то быстрая смена, то едва заметное смещение разных субъектных планов речи, которые отражают строй мысли и чувства разных лиц. Экспрессия, выражающая переживания и оценки автора и его героев, обволакивает и оттеняет изображение событий, характеров, обстановки.

Язык автора впитывает в себя речь и мышление персонажей, присущие им приемы драматического переживания и осмысления событий. Возникает своеобразная волнистость синтаксического и семантического движения, создаваемая смешением и пересечением разных «языковых сознаний». Впервые Пушкин применил этот прием в языке «Кавказского пленника».

Этот принцип смешения повествовательного языка с чужою речью, с «внутренней речью» персонажей, был совершенно чужд языку предшествующей литературы.

Так, у Карамзина язык и стиль автора поглощает и унифицирует индивидуальные различия речи персонажей. Точка зрения героя и точка зрения автора параллельны и лежат в одной плоскости. Стилю Карамзина не свойственно даже общее понятие чужой или несобственно прямой речи. Глазами героев своих автор в карамзинском повествовании не может смотреть на вещи и события уже по одному тому, что сами герои смотрят всегда его глазами. Ссылка на глаза героя, на сознание его, иногда служит лишь композиционной уловкой. Например, в «Рыцаре нашего времени» — при изображении сцены купанья графини на глазах Леона: «Эмилия снимает с себя белую кофточку, и берется рукою за кисейный платок на груди своей... Читатель ожидает от меня картины во вкусе златого века: ошибается! Лета научают скромности: пусть одни молодые авторы сказывают публике за новость, что у женщин есть руки и ноги! Мы, старики, всё знаем: знаем, что можно видеть, но должно молчать. С другой стороны, нужно ли описывать в романе такие вещи, которые (благодаря моде) ныне у всякого перед глазами: в собраниях, на балах и гуляньях?.. Я же должен смотреть на предметы единственно глазами героя моего; а он ничего не видал!.. За графинею прибежали

[1] В. Г. Белинский. Соч., М. 1872, ч. I, стр. 325—327.

три английские собаки, бросились в реку, переплыли на другую сторону, обнюхали в траве бедного Леона и начали лаять».[1]

Точно так же принцип глубокого внутреннего смешения повествовательного стиля с «чужой речью», с речью персонажей, в общем чужд языку и стилю Марлинского. Чужие мысли не детализируются в стиле Марлинского, а механически переводятся на язык автора. Происходит сознательное выравнивание монологического контекста повествования. Например, в повести «Наезды»: «Между тем, покуда происходили объяснения и приглашенья, князь стоял верхом у въезда и рассматривал гербы на каменной ограде, которые, подобно негодным травам, развивались повсюду. На самом своде ворот прибит был раскрашенный железный щит, и плющ, в самом деле, прибавлял к нему украшения, не внесенные в печать; за то домовитые ласточки залепили весь верх его своими гнездами, не заботясь, что эта вывеска тщеславия хозяину дороже всех картин в свете; но странная вещь — предрассудок, воздвигнувший щит, уступая другому предрассудку, оставил в покое ласточек — будто в доказательство, что внушения природы побеждают заблуждения ума.

Я не ручаюсь, чтобы подобные мысли кружились в голове князя, они принадлежали не его веку — и еще менее его положению».[2]

Достаточно сопоставить с этой одноплоскостной семантической перспективой такую многослойную фактуру речи в языке «Медного всадника»:

Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижно были. Словно горы
Из возмущенной глубины
Вставали волны там и злились,
Там буря выла, там носились
Обломки... *Боже, боже! там —*
Увы! близехонько к волнам,
Почти у самого залива —
Забор некрашеный, да ива
И ветхий домик: там она,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта... Или во сне
Он это видит? *иль вся наша*
И жизнь ничто как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

и т. д.

Эта тонкая, миниатюрная работа Пушкина над семантическими приемами смешения повествовательного стиля с чужой речью особенно рельефно выступает при изучении пушкинских рукописей. Так, в «Станционном смотрителе» Пушкин подвергает тщательной стилистической правке рассказ о том, как ротмистр Минский хотел откупиться ассигнациями от оскорбленного им отца Дуни.

В языке «Станционного смотрителя» смешиваются и сливаются три манеры повествования: рассказчика — титулярного советника А. Г. Н., близкого по характеру к Белкину, самого станционного смотрителя и издателя. Поэтому язык «Станционного смотрителя» то как бы скользит от одного рассказчика к другому, то сочетает экспрессионно-смысловые оттенки речи всех повествователей. Смысловая перспектива все время меняется: то суживается, то уходит в глубь мировой литературы. Стиль от этого становится многопланным и многозначным.

Так, рассказ об ассигнациях, заплаченных за Дуню, был начат от первого лица, от лица самого станционного смотрителя: «Потом, взяв несколько ассигнаций, *сунул он мне их за обшлаг*». Но затем план изло-

[1] Карамзин. Соч., изд. 3, 1820, т. IX, стр. 53.
[2] «Русские повести и рассказы». СПб. 1832, ч. II, стр. 58—59.

жения меняется: Пушкин решает нарисовать этот эпизод в пересказе титулярного советника. Первое лицо превращается в третье, происходят в связи с этим лексические и синтаксические перестановки: «Потом, взяв со стола несколько ассигнаций, сунул *их ему* за рукав — отворил двери».

Но в этом рассудочном и обстоятельном изложении не отражалось эмоциональное отношение к событиям со стороны самого смотрителя, отсутствовала его точка зрения. В рассказе титулярного советника не переданы, не изображены растерянность, волнение старика-отца. Уж слишком трезво и точно описаны вещи и действия. И Пушкин стремится посредством «чужой речи», посредством примеси восприятия самого смотрителя изобразить тот эмоциональный туман, которым была окутана действительность в глазах униженного и оскорбленного отца.

«Потом, *взяв что-то со стола, всунул* ему за рукав — отворил двери». Стиль изображения был найден. Оставалось в окончательном тексте лишь произвести скупой выбор действий, лаконически сжав фразу: «потом, *сунув ему что-то за рукав*, он отворил двери».

Прием несобственно прямой, или чужой, речи углублял семантическую перспективу повествования. Он открывал широкие возможности изображения внутреннего мира личности во всей его сложности, и в то же время содействовал сближению литературного языка с разными диалектами и стилями живой речи. Это была новая область семантических форм, раздвигавшая пределы литературного языка в глубь «внутренней речи». Ни один из крупных писателей XIX в. не остался равнодушным к этому пушкинскому открытию.

У Гоголя первого периода непрямая речь иногда была средством субъективных смещений романтической перспективы. Так, например, она использована в «Невском проспекте». Но чаще, особенно во второй период гоголевского творчества, прием включения чужой речи в ткань повествования содействовал сатирическому показу социальной среды изнутри.

Изменения системы литературного языка в стиле Гоголя были особенно крепко связаны с приемами построения «несобственно прямой», «чужой речи», которая наслаивалась на язык авторского повествования. Например, в «Мертвых душах»: «всё-таки приходила мысль, что души не совсем настоящие и что *в подобных случаях такую обузу всегда нужно поскорее с плеч*» (III, стр. 137)»[1] «Как ни велик был в обществе вес Чичикова, хотя он и миллионщик, и в *лице его выражалось величие и даже что-то марсовское и военное;* но есть вещи, которых дамы не простят никому, будь он кто бы ни было, и тогда пиши — пропало!» (III, стр. 169).

В гоголевском повествовательном стиле соотношение авторского языка и чужой речи, точек зрения самих описываемых лиц, непрестанно колебалось. Синтаксические формы, лексика — все приходило в комическое движение. Получались резкие и прихотливые скачки экспрессии, переливы повествовательного тона.

Например: «Одна очень любезная дама, которая приехала вовсе не с тем, чтобы танцовать, по причине приключившегося, как *сама выражалась, небольшого инкомодите в виде горошинки на правой ноге*... не вытерпела, однако же, и сделала несколько кругов в плисовых сапогах, для того именно, чтобы *почтмейстерша не забрала уж в самом деле слишком много себе в голову*» (III, стр. 167).

Лермонтов воспользовался принципом «несобственно прямой, чужой или пережитой» речи для углубленного внутреннего раскрытия психологии личности. Он теснее сближает синтаксис и семантику повествова-

[1] Соч. Н. В. Гоголя цитируются по Х Тихонравовскому изданию.

тельного языка с прерывистым и эмоциональным драматизмом внутренней речи. Язык Лермонтова в этом направлении — новая ступень в развитии стиля художественного повествования от Пушкина к Толстому.

Этот прерывистый стиль внутренней речи в лермонтовском повествовании особенно резко дает себя знать тогда, когда в изложении, пересекаемом многозначительными паузами, приходится угадывать быстрые сломы, лихорадочную смену колебаний, волнений самого изображаемого лица. Эмоциональная жизнь героя непосредственно символизируется синтаксическим и семантическим строем авторской речи, насыщенной острым субъективизмом чужого восприятия. Например, в «Княгине Лиговской»: «В таком положении сидел он четверть часа, и вдруг ему послышался шорох, подобный легким шагам, шуму платья, или движению листа бумаги... Хотя он не верил привидениям... но вздрогнул, быстро поднял голову — и увидел перед собою в сумраке что-то белое и, казалось, воздушное... с минуту он не знал, на что подумать, так далеко были его мысли... если не от мира, то по крайней мере от этой комнаты...».

В языке «Героя нашего времени» (особенно в «Журнале Печорина») манера чужой или несобственно прямой речи осложняется еще внутренней драматизацией, внутренним диалогом двух разных людей, двух разных личин, живущих и сталкивающихся в рефлексирующем сознании «лишнего человека».

С теми осложнениями, которые были внесены романтической культурой художественного слова, принцип несобственно прямой речи переходит в язык Гончарова и — в более сжатом и ограниченном применении — в язык Тургенева.

Чужая речь окрашивает повествовательный стиль Гончарова уже в «Обыкновенной истории». Гончаров вводит отражения чужой речи в строй повествования довольно скупо, не отступая заметно от норм литературной лексики и фразеологии, но допуская более резкие экспрессивные колебания синтаксиса с уклоном в драматизм устной речи, например в «Обломове».

Таково экспрессивное напряжение чужой речи в изображении дум Обломова, охваченного любовной страстью:

«Страсть? все это хорошо в стихах, да на сцене, где, в плащах, с ножами, расхаживаются актеры, а потом идут, и убитые и убийцы вместе, ужинать... Хорошо, если б и страсти так кончались, а то после них остаются: дым, смрад, а счастья нет! Воспоминания — один только стыд и рванье волос.

«Наконец, если и постигнет такое несчастье — страсть, так это всё равно, как случается попасть на избитую, гористую несносную дорогу, по которой и лошади падают и седок изнемогает, а уж родное село в виду: не надо выпускать из глаз и скорей, скорей выбираться из опасного места...

«Да, страсть надо ограничить, задушить и утопить в женитьбе...

«Он с ужасом побежал бы от женщины, если она вдруг прожжет его глазами, или сама застонет, упадет к нему на плечо с закрытыми глазами, потом очнется и обовьет руками шею до удушья... Это фейерверк, взрыв боченка с порохом, а потом что? Оглушение, ослепление, опаленные волосы» (ч. 2, гл. V).[1]

Но особенной глубины и семантического своеобразия этот принцип смешения повествования с чужой речью достигает в языке Л. Толстого

---

[1] Ср. в изображении Захара: «И после такой жизни на него *вдруг навалили* тяжелую обузу выносить на плечах службу целого дома! *Он и служи барину, и мети, и чисти, он и на побегушках!*» (ч. I, гл. VIII).

и Чехова, которые открывают новые выразительные средства изображения, новые семантические краски в структуре внутренней речи.

Так, повествовательный стиль в «Войне и мире» Л. Толстого представляет собою сложную, бурлящую речевую массу, в которой авторская точка зрения, авторский язык перемежаются, смешиваются, сталкиваются с сферами внутренней речи и мысли персонажей — гораздо резче, глубже и драматичнее, чем у Пушкина. Часто ломается синтаксическая и фразеологическая перспектива изложения. Передвигается из одной плоскости в другую точка восприятия и воспроизведения действительности. Автор как бы приспособляет к языку повествования разнообразные точки зрения действующих лиц романа, сохраняя общий колорит их внутреннего мышления и даже их оттенки выражения. Например:

«По Петербургу мгновенно распространился слух не о том, что Элен хочет развестись с своим мужем (ежели бы распространился этот слух, очень многие восстали бы против такого незаконного намерения), но прямо распространился слух о том, что *несчастная, интересная Элен находится в недоуменьи о том, за кого из двух ей выйти замуж.* Вопрос уже не состоял в том, в какой степени это возможно, а только в том, какая партия выгоднее и как Двор посмотрит на это. Были действительно *некоторые закоснелые люди, не умевшие подняться на высоту вопроса* и видевшие в этом замысле поругание таинства брака; но таких было мало, и они молчали, большинство же интересовалось вопросами о счастии, которое постигло Элен, и какой выбор лучше. О том же, хорошо или дурно выходить от живого мужа замуж, не говорили, потому что вопрос этот очевидно был уже решенный *для людей поумнее нас с вами (как говорили)* и усумниться в правильности решения вопроса *значило рисковать, высказать свою глупость и неуменье жить в свете».*[1]

Иногда у Толстого вся семантика авторского стиля оказывается сдвинутой в сторону переживаний и внутренней речи героя. Например, в «Анне Карениной» — при изображении сватовства Левина:

«Левин вышел на крыльцо. Извозчики, *очевидно, всё знали.* Они *с счастливыми лицами* окружили Левина, споря между собой и предлагая свои услуги. Стараясь не обидеть других извозчиков и обещав *с ними тоже поездить,* Левин взял одного и велел ехать к Щербацким. Извозчик был *прелестен* в белом, высунутом из-под кафтана и натянутом на налитой, красной шее, вороте рубахи. Сани у этого извозчика были высокие, *ловкие, на каких Левин уже после никогда не ездил,* и лошадь была хороша и *старалась бежать, но не двигалась с места.* Извозчик знал дом Щербацких и, особенно почтительно к седоку, округлив руки и сказав «тпру», осадил у подъезда. Швейцар Щербацких, *наверное,* всё знал...».

Таким образом, в языке Пушкина и при посредстве языка Пушкина безмерно расширилась и углубилась система выразительных средств русского литературного языка. Русский язык приобрел способность определения и выражения разнообразных оттенков душевной жизни, тонких эмоциональных оценок, сложных и прежде неуловимых движений мысли и чувства.

9

В языке Пушкина расширение экспрессивно-символических функций слова не приводило к отрыву слова от вещественных значений, от реальной действительности. Как это было уже отмечено проф. В. М. Жирмунским,[2] Пушкин «из субъективной лирической погруженности в мир героя

[1] «Война и мир», т. XI, ч. 3, гл. VII, стр. 283—284.
[2] «Байрон и Пушкин», 158.

прокладывает путь в многообразный и богатый объективный и реальный мир». Субъективное многообразие значений и применений слова в языке Пушкина лишь содействовало разностороннему и глубоко осознанному художественному отражению действительности.

В пушкинском языке с предмета спадают формальные украшения слога. Пушкинское слово, выступая как обобщенное обозначение предмета, осмысленного в широком контексте того или иного стиля культуры, не нуждается в особом риторическом наряде. В отборе и иерархическом размещении предметов Пушкин руководился принципом «исторической народности». Принцип «нагой простоты» предполагал реалистическую оценку значений слов и предметов, оценку их культурно-исторической выразительности и характерности. Пушкин глубоко понимает связь разных значений слова с тем или иным укладом исторической действительности и свойственными ему своеобразиями материальной и духовной культуры.

«Мы никогда не думали, чтоб сии предметы могли составлять прелесть поэзии, и чтоб картина горшков и кастрюль et cetera была так приманчива»,— иронизировали современные поэту критики над реалистическим языком пушкинского «Евгения Онегина».[1] «Мудрая экономия и изящное устройство материала» [2] в стиле Пушкина согласованы с культурно-историческим содержанием действительности. «Проза его проста, сильна, истинна и чужда, как жизнь, ею изображаемая, всякого ненужного ей украшения» («Москвитянин», 1841, I, № 9). «Никто до сих пор из наших поэтов не умел с таким искусством и силою описывать предметы, как он, ибо Пушкин — собственно поэт натуры», — констатировал И. Камашев-Средний.» [3]

Слово мыслится Пушкиным не только в контексте условной литературной действительности, но и в структуре быта — сложного и противоречивого. Оно сплавлено с этим бытом и начинено взрывчатой силой его социальных, характеристических и вещных примет, своеобразий и противоречий. Байронический принцип поэтического воспроизведения обыденных предметов расширяется в творчестве Пушкина до принципа литературного отражения жизни — простой, неукрашенной, но полной национального колорита и типической выразительности. Идея реалистического соответствия стиля изображаемому миру ложится в основу новой семантической системы литературного языка. Значения слов в пушкинском языке соотнесены с соответствующими кругами исторической действительности. Еще Катков писал, что Пушкин укрепил в русской литературе отношение «к слову не просто как к понятию, но вместе как к факту, как бы к особой оживленной сущности, запечатленной своим прошедшим, имеющей свои воспоминания и свои притязания». [4]

Для Пушкина слово было элементом того или иного культурно-исторического контекста и, в зависимости от своего отношения к разным эпохам и разным кругам действительности, меняло свои значения.

Вмещая в свой язык весь ряд метких выражений и характеристик, созданных предшествующей культурой русского слова, Пушкин придает старым крылатым словам новое семантическое и национально-типическое обличье. Вот пример.

В комедии Княжнина «Хвастун» хвастун Верхолет говорит:

Так я ж вам сделаю его изображенье...
Лицо широкое его, как уложенье,
Одето в красненький сафьянный переплет;
Не верю я тому, но кажется он пьет... [5]

[1] «Северная Пчела», 1830, № 35, и 39.
[2] Ibid., 1835, № 38.
[3] «Сын Отечества», 1831, ч. 145, № 40—41.
[4] «М. Н. Катков о Пушкине», М. 1900, стр. 36.
[5] Яков Княжнин. Соч., СПб. 1818, т. III, стр. 74.

Это изображение стало крылатым словом русского литературного языка конца XVIII — начала XIX в. Это был типический словесный портрет пьяницы. П. А. Вяземский в своей «Старой записной книжке» писал: «Его лицо, краснокожее и расцветающее почками багрово-синими, напоминало стихи Княжнина:

Лицо...
Одето в красненький сафьянный переплет.
Не верю я тому, а кажется он пьет.[1]

Пушкин с его стремлением реалистически отразить в слове социально-бытовую характерность, сочетает этот образ сафьянного переплета с внешностью подвыпившего переплетчика. Привычное выражение вставляется в родной ему профессионально-бытовой контекст. В нем рождается новая внутренняя форма, этимологически связывающая продукт производства с его производителем. В языке цеховой повести «Гробовщик» этот семантический прием выступал особенно убедительно и остро. Пушкин так описывает вид гостей после пирушки у Готлиба Шульца: «Гости разошлись поздно, и по большей части навеселе. Толстый булочник и *переплетчик, коего лицо казалось в красненьком сафьянном переплете*, под руки отвели Юрку в его будку, наблюдая, в сем случае, русскую пословицу: долг платежем красен. Гробовщик пришел домой пьян и сердит».

Не трудно заметить явную зависимость Гоголя от этого пушкинского приема профессионально-метафорического словоупотребления в таком отрывке из «Мертвых душ»:

«Внизу были лавочки с хомутами, веревками и баранками. В угольной из этих лавочек или, лучше, в окне помещался сбитенщик, с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояли два самовара, если б один самовар не был с черною как смоль бородою».

Гоголевский прием метафорической игры сближением людей с вещами тут пышно развертывается на фоне пушкинской семантической системы.

В пушкинском творчестве язык повествовательной прозы сближается с стилем исторического изложения. Для историка слово является точным обозначением предмета, понятия, характера, личности, которые, в свою очередь, в глазах историка — лишь органическая часть социально-исторической действительности. В понимании Пушкина исторический стиль близок к языку простой «летописной» записи событий или к языку скупых и лаконических набросков хроник, мемуаров, бытовых анекдотов, являющихся как бы сгущенным отражением широкой жизненной картины. В основе этого стиля русского народно-эпического повествования лежит принцип быстрого и сжатого называния и перечисления главных характеристических предметов и событий, которые как бы выхватываются из широкого потока жизни и отражают его течение. Лаконизм и многозначительность изложения, глубокий охват целого, основанный на выборе из него типических частностей, достигаются своеобразной присоединительной или сдвинутой компановкой материала. Ю. Н. Тынянов отметил оригинальность этого реалистического метода, открывавшего возможность с символической широтой отражать действительность в «емких обозначениях», между которыми ощущались «свободные места», «огромные пространства», преодолеваемые экспрессивно-смысловым притяжением опорных фразеологических пунктов.[2]

Именно этим реалистическим методом Пушкина была открыта «бездна пространства» в слове, отмеченная Гоголем, и установлена строгая и точная иерархия предметов, «гармоническая правильность их распре-

[1] П. А. Вяземский. Старая записная книжка, стр. 209.
[2] См. статью «Пушкин» в книге Ю. Н. Тынянова «Архаисты и новаторы».

деления в воспроизведении действительности, указанная в пушкинском стиле Л. Толстым.

Таким образом, точный исторический стиль, по мнению Пушкина, представляет собою квинтэссенцию прозаического языка.

Следуя своему методу исторического воссоздания «духа века», Пушкин выдвигает принцип типического отражения всех речевых «свычаев и обычаев», принцип социально-языковой дифференциации характеров, особенно в формах диалога. Отрицая этнографический протоколизм и близорукую натуралистическую мелочность, Пушкин, например, в языке «Капитанской дочки» дает ряд идеологически правдивых отражений разговорной и письменной речи XVIII в.

Действительность, по Пушкину, должна рисоваться в свете ее культурного стиля, в свете ее собственных норм, вкусов и оценок. Так, исторический роман обязан «воскресить минувший век во всей его истине». Отсюда пушкинская борьба с семантическими анахронизмами, с условной литературностью изображения, игнорирующего социально-бытовые различия речи. Однако пушкинский реализм запрещает точное натуралистическое использование номенклатуры, свойственной тому или иному времени или среде. «Дух века» или среды сказывается в общем семантическом колорите изображения, который воссоздается с помощью немногих, но типических, обобщенных социально-языковых примет.

Преследуются и порицаются лишь резкие и очевидные нарушения «духа века», выпады из культурно-бытового стиля изображаемой среды. Так, Пушкин ставит в вину Загоскину, что тот в рассказе о XVII в. пользуется «новейшим выражением: столбовой дворянин».

Доказывая принадлежность Фонвизину «Разговора у княгини Халдиной», Пушкин ссылается на примеры «духа и слога» Фонвизина и на соответствие драматических картин «нравам и мнениям, господствовавшим... лет сорок тому назад».

Историческое, по Пушкину, — это конкретно видимый и осязаемый колорит эпохи («absolument ce que nous voyons»).

Пушкинское слово было соотнесено не только с самой исторической действительностью, но и с тем или иным литературным стилем, характерным для этой действительности. В слове сказывался и отражался литературный стиль. А этот стиль в свою очередь мог характеризовать целый уклад культуры или широкую область социальной жизни и мировоззрения.

Отношение к слову как к компоненту, а иногда даже и эквиваленту определенного стиля и вместе с тем как к элементу исторической действительности открывало возможность — без анахронизмов — отражать живую современность в системе любого стиля посредством стремительных переходов от одного словесного плана к другому. Строго исторические, реалистические образы, окруженные как бы облаком настойчивых, но неуловимых современных ассоциаций, располагались в композиции пушкинского произведения так, что возникал смысловой параллелизм разных кругов действительности.

Пушкин стремился, насколько позволяли функциональные различия стиховой и прозаической речи, приблизить и в этом отношении стихотворный язык к «благородной простоте».

10

В лирическом стиле Пушкина уже в начале 20-х годов преодолевается инерция фразеологической традиции, возводившая преграду из метафорических и перифрастических клише между интимным, искренним переживанием и его лирическим выражением. Толща красивых штампов мешала семантическому развитию русского литературного языка. На это

жаловался еще Д. В. Веневитинов: «У нас язык поэзии превращается в механизм: он делается орудием бессилия, которое не может себе дать отчета в своих чувствах и потому чуждается определительного языка рассудка. Скажу более: у нас чувство, некоторым образом, освобождает от обязанности мыслить и, прельщая легкостью безотчетного наслаждения, отвлекает от высокой цели усовершенствования».[1]

Реквизит традиционной сентиментально-классицистической фразеологии разрывается в пушкинском языке на куски, которые, попадая в строй бытового повествования, усиливают реализм комического изображения (ср., например, в языке «Евгения Онегина»).

У Карамзина в «Рыцаре нашего времени» так рассказывается о «первом ударе рока»: «Дунул северный ветер на нежную грудь нежной родительницы, *и гений жизни погасил ее факел!*.. Да, любезный читатель, она простудилась, и в девятый день с мягкой постели переложили ее на жесткую: в гроб...».[2] В прозаическом языке Пушкина этот погасший *факел гения жизни* передается гробовщику Адриану Прохорову, который вручает его вместо гения жизни дородному Амуру: «Над воротами возвысилась вывеска, изображающая дородного Амура с опрокинутым факелом в руке, с подписью: «Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашеные, также отдаются напрокат и починяются старые».

Ср. в раннем стиле у самого Пушкина в послании «К Жуковскому»:

Смотрите: поражен враждебными стрелами,
С потухшим факелом, с недвижными крылами
К вам Озерова дух взывает...

Борьба Пушкина с литературной фразой находит непосредственное продолжение в литературной деятельности Белинского. Белинский — под прямым влиянием со стороны Пушкина — становится врагом возвышенно-надутого риторического слога. Он противодействует развитию «пенистой шипучести языка» «блестящего фразера» Марлинского и его школы. По словам Белинского, у Марлинского «более фраз, чем мыслей, более риторических возгласов, чем выражений чувств» («Литературные мечтания»).

В своем «Голосе в защиту русского языка» Белинский констатировал, что в русском литературном языке послепушкинской эпохи «утвердились два великие элемента — стражи здравого эстетического вкуса против всего фразерского, натянутого, неестественного, слабого, сентиментального, ложного, — ирония и Юмор».[3]

Эти новые элементы реалистически-разоблачающего стиля усиленно разрабатываются Гоголем.

Гончаров также совлекает пышные покровы романтической фразеологии с живой действительности в «Обыкновенной истории», «Обломове», «Обрыве» и «Фрегате Паллада».

Но наиболее острое выражение этот протест против фразы получил в творчестве Л. Толстого. Толстой борется не только с красивой фразой, но и со всеми словами, которые не раскрывают подлинной сущности явления или события, а лишь прикрывают ее традиционными представлениями.[4]

Ю. Н. Тынянов очень тонко отметил главную стилистическую черту пушкинского «Путешествия в Арзрум», состоящую в особом методе сло-

---

[1] Д. Веневитинов. Соч., 1862, стр. 167—168.

[2] Карамзин. Соч., изд. 3, 1820, стр. 17. Сам Карамзин, создавая новую систему литературной фразеологии, не чужд был иронического отношения к нормам старой литературной фразеологии высокого и среднего стилей.

[3] В. Г. Белинский. Соч., 1875, ч. X, стр. 311.

[4] См. мою статью «О языке Л. Толстого» в «Литературном Наследстве», № 34.

воупотребления. Это — объективность рассказа, нейтральность авторского лица. «Автор как бы отказывается судить о иерархии описываемых предметов и событий, о том, что важно и что не важно, в итоге чего получается искажение перспективы. «Нейтральность» авторского лица, его нарочитая, намеренная непонятливость превращается у Пушкина в метод описания. Таково, например, описание сражения в гл. III: «Полки строились; офицеры становились у своих взводов. Я остался один, не зная, в которую сторону ехать, и пустил лошадь на волю божью. Я встретил генерала Бурцова, который звал меня на левый фланг. «Что такое левый фланг? подумал я и поехал далее». Этот метод несомненно оказал свое влияние на Толстого. Батальные описания Толстого в «Войне и мире» носят явные следы изучения прозы Пушкина, — а именно изучения «Путешествия в Арзрум».[1]

Но связь языка Толстого с пушкинским языком намечается и по другим направлениям. Нигде с такой обнаженностью и полемичностью не выступает принцип точного, адекватного соответствия слова предмету в его исторической сущности, как в пушкинской «Истории Пугачева», или в его повседневнобытовом, будничном восприятии, как в «Путешествии в Арзрум». Тут Пушкиным ведется решительная и последовательная борьба с поэтизацией прозаического языка, с отношением к прозе как к стихотворству. Этот контраст между сентиментально-романтическими украшениями слога и «нагой простотой» реалистического отражения действительности в слове иногда подчеркнут живыми параллелями. Вот, например, каким каламбурно-ироническим языком Пушкин изображает Казбек, чей «царственный шатер сияет вечными лучами».[2]

«Деревня Казбек находится у подошвы горы Казбека и принадлежит князю Казбеку. Князь, мужчина лет сорока пяти, ростом выше преображенского флигельмана. Мы нашли его в духане (так называются грузинские харчевни, которые гораздо беднее и не чище русских). В дверях лежал пузатый бурдюк (воловий мех), растопыря свои четыре ноги. Великан тянул из него чихирь и сделал мне несколько вопросов, на которые я отвечал с почтением, подобаемым его званию и росту. Мы расстались большими приятелями». Пушкин комментирует этот стиль изображения:

«Скоро притупляются впечатления. Едва прошли сутки, и уже рев Терека и его безобразные водопады, уже утесы и пропасти не привлекали моего внимания. Нетерпение доехать до Тифлиса исключительно овладело мною. Я столь же равнодушно ехал мимо Казбека, как некогда плыл мимо Чатырдага. Правда и то, что дождливая и туманная погода мешала мне видеть его снеговую груду, по выражению поэта, *подпирающую небосклон*».

Нельзя не видеть здесь истоков того разоблачения литературной фразы и красивого литературного штампа, которое достигло высшего своего предела в языке Л. Толстого и Чехова. Однако тут видны и иные линии языковых связей. В самом деле, не ведет ли к языку Гоголя и натуральной школы прием подмены привычного имени горы Казбек омонимами — названиями неизвестной деревни и еще менее известного князя

---

[1] Ю. Тынянов. О «Путешествии в Арзрум». «Временник Пушкинской комиссии», 1936, № 2, стр. 67.

[2] Ср., однако, замечания Гоголя о стиле пушкинского стихотворения «Монастырь на Казбеке»: «Поэта поразил вид Казбека, одной из высочайших кавказских гор, на верхушке которой увидел он монастырь, показавшийся ему реющим в небесах ковчегом. У другого поэта полились бы пылкие стихи на несколько страниц. У Пушкина всё в десяти строках... Никто из наших поэтов не был еще так скуп на слова и выражения, как Пушкин, так не смотрел осторожно за самим собою, чтобы не сказать ничего неумеренного и лишнего, пугаясь приторности и того и другого» («В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенности?»).

Казбека, который сам вырастал с гору? У Гоголя уже в «Невском проспекте» легко найти однородное семантическое явление: «Хозяин был немец. Он был поражен необыкновенно странным видом: перед ним сидел Шиллер,— не тот Шиллер, который написал «Вильгельма Теля» и «Историю тридцатилетней войны», но известный Шиллер, жестяных дел мастер на Мещанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман,— не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера. Шиллер был пьян и сидел на стуле, топая ногою и говоря что-то с жаром».

Понятно, что в том же семантическом ряду находится и некрасовская Фекла, заместившая Теклу Шиллера.

Вместе с тем в «Путешествии в Арзрум» Пушкин демонстрирует контрасты и несоответствия между двумя системами изображения и отражения действительности — поэтической или поэтизирующей и реалистически-разоблачающей. Гоголь глубоко понял эту выдвинутую Пушкиным стилистическую антитезу и трагически воплотил ее в своем творчестве. В своей статье «Несколько слов о Пушкине» Гоголь писал: «Поэту оставалось два средства: или натянуть, сколько можно выше, свой слог, дать силу бессильному, говорить с жаром о том, что само в себе не сохраняет сильного жара...; или быть верну одной истине... Первого средства не избрал поэт... Он... захотел быть вполне национальным поэтом».

Становление реалистического стиля сопровождалось внедрением прозы в поэзию, борьбой с романтической фразой. Пушкину принадлежит в этом отношении смелая инициатива. «Натуральная школа» в ее борьбе со штампами сентиментально-романтической идеализации находилась в явной зависимости от Пушкина и от Гоголя, воспринявшего и индивидуально развившего стилистические тенденции пушкинского языка.

Н. А. Некрасов писал в «Записках Тросникова»:

«...Я скоро почувствовал стремление к невещественным интересам: с детской доверчивостью к собственным силам принялся я писать стихи... На что я ни жаловался в своих стихах: и на любовь, которой я не чувствовал..., и на друзей, которых не имел и настоящего значения их не понимал; и на холодность и жестокость «братий», которые обращали внимания на меня столько же, сколько на собаку, бессознательно лающую; и на «милую», которую подвергал проклятиям; мало того: я пел даже «деву неги», «восторги сладострастья», которых не чувствовал; я приглашал ее (милую, которой у меня сроду еще не было) «притти под сень развесистых дубов» (№ дубов в окрестности нашей усадьбы по крайней мере на тысячу верст не было),

Где, заковав в горячие объятья,
Тебя, о дева неги, буду лобызать я...
и проч.

Я пел «утраты», когда важнейшею из них во всей моей детской жизни была потеря мячика; я пел «страданья», когда самое жесточайшее из них было — розги. И... увы! всё это было, как еще увидит читатель, напечатано!».[1]

Так язык Пушкина является истоком и источником даже очень отдалившихся от него стилей русского литературного языка середины и второй половины XIX в. «Пушкин у нас — начало всех начал»,— как сказал М. Горький.[2]

---

[1] «Жизнь и похождения Тихона Тросникова». М.—Л. 1931, стр. 53—54.
[2] См. «Русские писатели о Пушкине», 1938, стр. 411.

11

В русской критике второй половины XIX в. был большой спор, с чьим языком — Пушкина или Гоголя — теснее связалось последующее развитие стилей русской художественной литературы. П. Д. Боборыкин, подводя итоги этому спору, решал этот вопрос в пользу Пушкина: «Русский роман с Пушкина двигался уже по своему нормальному, прочному руслу, вбирая в себя великорусскую действительность не как предмет условного сатирического изображения, а более цельно и многогранно, как положительный объект изящного слова».[1]

Однако общее противопоставление пушкинского и гоголевского начала в плоскости истории литературного языка не вполне оправдано. Оно представляется чересчур прямолинейным. Гоголь не только продолжал вслед за Пушкиным углублять процесс сближения литературного языка с разными стилями и диалектами живой народной речи, но даже и для своей сатиры он воспользовался тем словесным орудием, которое было указано ему Пушкиным.

«Язык дурных обществ», отвергнутый Пушкиным как материал для построения литературной нормы русского общества, делается предметом пристальных наблюдений и художественных экспериментов Гоголя. Этот пошлый, претенциозный словарь вкусивших «цивилизации» слоев города и поместья — мелкого чиновничества, армейского офицерства, низов «большого света», помещиков средней и мелкой руки, дворни — становится не только средством комического изображения характеров, но и острым орудием социальной сатиры в стиле Гоголя и натуральной школы.

Квинтэссенцией языка дурных обществ в изображении Гоголя является речь Ноздрева. Тут в художественный перл типической характеристики возведены вульгаризмы всех мастей.

Точно так же Пушкин оставил завет последующим поколениям писателей: «Вслушивайтесь в простонародные наречия, молодые писатели, вы в них можете научиться многому, чего не найдете в наших журналах».[2]

И хотя сам Пушкин редко сохранял и употреблял в своем языке народные диалектизмы, но указанный им способ обновления и освежения литературного языка живой водой народной речи открывал широкую дорогу в литературу и тем областным словам и выражениям, которые могли затем влиться в словарь общелитературного языка.

Даль, Некрасов, Тургенев, Ф. Достоевский, Толстой — и с некоторым уклоном к этнографизму и натурализму — народники 60—80-х годов выполнили завет Пушкина, обращенный к молодым писателям.

«С него только начался у нас настоящий сознательный поворот к народу. Вся теперешняя плеяда наша работала лишь по его указаниям», — писал Достоевский в «Дневнике писателя» в 1877 г.[3]

А через пятьдесят лет великий русский писатель XX в. М. Горький констатировал еще более тесное сближение литературного языка с народным в современную эпоху в таких словах: «Деление языка на литературный и народный значит только то, что мы имеем, так сказать, сырой язык и обработанный мастерами. Первым, кто прекрасно понял это, был Пушкин; он же первый и показал, как следует пользоваться речевым материалом народа, как надобно обрабатывать его».[4]

---

[1] П. Боборыкин. Судьбы русского романа. «Почин», сб. Общества любителей российской словесности на 1895 г. М., стр. 207—208.

[2] Ответ на статью в «Атенее» об «Евгении Онегине», 1829.

[3] Достоевский. Собр. соч. Госиздат, 1927, т. XII, стр. 207—208.

[4] М. Горький. О литературе, М. 1933, стр. 189—190.

EB_1941_OFO_345

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

От редакции 5

I

НОВЫЕ ТЕКСТЫ ПУШКИНА

Автограф «Пира во время чумы». Публикация и примечания *Д. Д. Благого* 9
Первая песнь поэма «Вадим». Публикация и примечания *С. М. Бонди* . . 21
Из черновых текстов Пушкина. 1. Политическая эпиграмма. 2 и 3. Новые строфы «Евгения Онегина». Публикация и примечания *Т. Г. Зенгер* . . 31

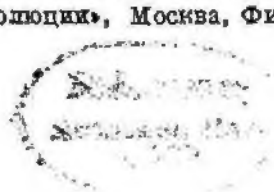
II

ПУШКИН СОЗДАТЕЛЬ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА И РОДОНАЧАЛЬНИК НОВОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Д. Благой. Пушкин — родоначальник новой русской литературы 51
Б. Томашевский. Пушкин и народность 67
Д. Благой. Пушкин и русская литература XVIII века 101
Г. Гуковский. Стиль гражданского романтизма 1800—1810 гг. и творчество молодого Пушкина 167
И. Эйгес. Пушкин и Жуковский 193
Д. Бернштейн. «Борис Годунов» Пушкина и русская историческая драматургия в эпоху декабризма 217
Б. Томашевский. Поэтическое наследие Пушкина (лирика и поэмы) . . 263
А. Цейтлин. «Евгений Онегин» и русская литература 335
С. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. . . . 365
Ульрих Фохт. Проза Пушкина в развитии русской литературы 437
К. Дрягин. Борьба Пушкина за реалистическую эстетику 471
Г. Винокур. Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина . . . 493
В. Виноградов. Пушкин и русский литературный язык XIX в. 543

Редактор Д. Д. Благой. Подписано к печати 24/IV 1941 г. Рисо № 1475—600.
А-38307. Объем 38 печ. л. + 1 печ. л. вкл. Уч.-изд. л. 52,31. Тираж 9000 экз. Цена 27 руб.

Набрано в типографии им. Воровского, Москва, ул. Дзержинского, 18. Заказ № 6409.
Отпечатано в типогр. «Искра революции», Москва, Филипповский пер., 13. Заказ 667.



27 руб.

30367

1941л
570